**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**

Facultad de Artes

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

# Los animales en la poesía sintética y visual de José Juan Tablada: hacia otras representaciones de la animalidad

**T E S I S**

que para obtener el grado de

**Maestra en Estudios de Arte y Literatura**

presenta

**Lic. en Letras Silfide Arguello Hernandez**

Dirección

**Dr. Eliezer Cuesta Gómez**

Cuernavaca, Morelos Octubre, 2026




Esta investigación fue realizada gracias al apoyo y financiamiento otorgado por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) a través de la beca para estudios de posgrado.

*Para los seres que son aire, agua, tinta, barro, papel, cercanía:*
*Lupe, Pío, Chan, Cueto, Chiquita, Mariposa, Dominico,*
*Tabi, La Negra Pipo, las carpas koi, las libélulas y Perlita…*

Agradecimientos:

A Juan Miguel y Marianne, por su llegada siempre oportuna y su presencia infinita en los versos.

A Esther Hernández Alarcón y Mario R. Argüello Díaz, porque desde la niñez me entregaron la herencia más valiosa y perdurable: el amor por la lectura y la escritura, un legado que habito y que sostiene mi vida.

Al cuerpo docente de la MEAL, por rebasar mis expectativas en este reencuentro con la academia: a las doctoras Isadora Escobedo, Alejandra Atala, Celia Fontana, Yunuen Díaz y al doctor Ismael Borunda, por la agudeza de cada una de sus palabras.

De manera muy especial, a mi comité sinodal –mi querida Dra. Maru, Dr. Ángel Miquel, Dr. Fernando Delmar y Dr. Agustín Rivero Franyutti- por la atención dedicada a estas páginas y porque cada uno supo revelar, desde sus aportaciones, lo que de mayor interés y valor reside en este trabajo. Un reconocimiento entrañable al Dr. Eliezer, por transmitirme la templanza crítica que esta escritura exigía y por acompañarme con un respeto absoluto en esta investigación sostenida desde mi compromiso antiespecista.

A María Ema, mi mentora en mis primeros pasos en la poesía, por mantenerse como mi maestra y guía.

A la 16.ª generación -«los bienlogrados», «los bienamados»-, mis compañeros de paradas continuas y charlas protoacadémicas: sencillamente, los mejores.

A quienes dialogaron con esta investigación y sus ramificaciones, especialmente a la Dra. María Andrea Giovine y al Dr. Rodolfo Mata, por su generosidad académica, por tender puentes claros hacia los estudios intermediales y por facilitarme el acceso a los acervos del IIFL y del IIB que alimentan estas páginas. Valoro también el puente conceptual que la obra del Dr. Villegas tendió hacia el pensamiento de la Dra. Leticia Flores Farfán en cuanto a las relaciones entre filosofía, prácticas habituales y representación de los animales.

A quienes abren espacios de reflexión y acción -coloquios, congresos, talleres, *performances* y encuentros- que animan y reconfiguran el debate sobre nuestras relaciones con los demás animales, y a quienes cultivan la ecocrítica.

A los que coescriben: a Cleo, la gata, por su sigilosa presencia, por sostener mi escritura y mis desvelos.

Y a mi red de afectos -amistades, compañeras, manadas y comunidad rescatista- que sostiene con luminosa ternura, cuidado y entrañable convicción el cobijo de otras vidas.

**Los animales en la poesía sintética y visual de José Juan Tablada: hacia otras representaciones de la animalidad**

ÍNDICE


Introducción, p. 1

Capítulo 1. Primeras representaciones occidentales del animal en la literatura y el arte, p. 11

1.1 Horizontes teóricos sobre lo no humano, p. 14

1.1.1 La construcción del animal: configuraciones entre la imagen y la palabra, p. 15

1.1.2 El pensamiento filosófico frente a la otredad animal, p. 19

1.1.3 Presencia animal: de la Antigüedad clásica al siglo XX, p. 23

Capítulo 2. Hacia una interpretación de la poesía tabladiana: animal-palabra-imagen, p. 35

2.1 Tablada y su educación plástica-poética: síntesis de artes, p. 41

2.1.1 Mediaciones estéticas europeas, p. 45

2.1.2 Mediaciones intermediales japonesas, p. 56

2.1.3 Mediaciones visuales precolombinas, p. 65

2.2 La tríada animal-imagen-palabra en la poesía de José Juan Tablada p. 72

2.2.1 Poesía visual como género híbrido, p. 77

2.2.2 Otros códigos artísticos para una nueva forma de expresión de la animalidad, p. 81

Capítulo 3. "La Era Tablada": intermedialidad y ecopoesía, p. 92

3.1 La mirada intermedial: transferencias mediales entre la plástica y la escritura, p. 95

3.1.1 La imagen en el archivo gráfico: estampas japonesas, acuarelas y dibujos sobre animales, p. 98

3.1.2 La transposición intermedial del jardín tabladiano, p. 108

3.2 La dimensión ecocrítica: los poemas sintéticos y visuales como microecosistemas, p. 114

3.2.1 Microecosistema del aire (ornitología intermedial), p. 117

3.2.2 Microecosistema entomopoético (estética de lo mínimo), p. 135

3.2.3 Microecosistema de la humedad y la gravedad (herpetología intermedial), p. 146

3.2.4 Microecosistema de la domesticidad y el cautiverio (alteridad terrestre), p. 152

3.2.5 Microecosistema acuático (disolución marina), p. 165

Conclusiones: Vigencia de la poesía de Tablada en torno a la imagen y a la configuración contemporánea de la animalidad, p. 171

Bibliografía, p. 178

# Introducción



Viñeta de Adolfo Best Maugard para la sección “De camino”, en *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922), de José Juan Tablada.

*[La poesía] es un acontecimiento inesperado, un animal que aparece sin más en medio del camino, un erizo expuesto al accidente en la carretera, en peligro.*

Jacques Derrida, “¿Qué es poesía?” (*Poesía I, II)*

## Introducción

El origen de este trabajo de investigación se sitúa en un cruce de inquietudes estéticas, pedagógicas y personales. He de partir explicando que la aproximación inicial hacia el fenómeno de lo no humano no nació de una especulación teórica, sino de un compromiso activo con la dignificación y vindicación de los animales en el ámbito social, una sensibilidad que paulatinamente transformó mis formas de leer y cuestionar el hecho literario. A esta postura se sumó mi labor didáctica no monomedial con jóvenes, contexto en el cual la relectura de la obra poética de José Juan Tablada reveló una potencia singular en sus páginas.

Por un lado, al volver a sus versos, me enfrenté con la evidencia de que la representación de la animalidad en Tablada exigía atender la confluencia entre la forma textual, la plástica y una profunda responsabilidad ética frente al enigma de la otredad. Por otro lado, me resultó interesante reflexionar sobre la tensión entre lo humano y lo denominado "animal"; y contemplar, más a fondo, aquellas dicotomías -o integraciones- que trae consigo tal reflexión: cultura/naturaleza, palabra/imagen, destino/libertad, el yo /la otredad. Para mí, el vínculo con lo animal y el arte ha implicado toparse con el misterio, pues es posible suponer que en algún punto los límites y las oposiciones se diluyen.

En un principio partí de la premisa de que la poesía siempre nos aproxima al enigma aliándose con otros lenguajes artísticos. Del cruce de todo esto surgieron las interrogantes fundamentales que guiaron este estudio: ¿cuáles son los procedimientos con los que el arte y la literatura abordan la representación de los animales y de la animalidad?, ¿existen en las diversas formas de representación diálogos entre la poesía y otras manifestaciones artísticas, como la pintura o el cine, que elaboren imágenes capaces de distanciarnos de la configuración tradicional de lo animal? y ¿cuáles han sido los retos de los poetas ante el fenómeno de lo animal desde su ejercicio artístico?

Es precisamente en este horizonte donde la figura y la obra de José Juan Tablada adquieren un protagonismo fundamental. Nacido en México en 1871, Tablada fue un poeta modernista, japonista, coleccionista, dibujante, encuadernador, jardinero paisajista, crítico de arte e introductor de formas de vanguardia. Sin embargo, para los fines de esta investigación, resulta indispensable añadir un título que él mismo ostentó: el de protector animal. Este compromiso no es un accesorio biográfico, sino la manifestación de una evolución filosófica, un posicionamiento ético y artístico que lo llevó a cuestionar la supuesta superioridad humana a través de crónicas, artículos

periodísticos, charlas y exhibiciones privadas de sus colecciones de estampas, dibujos y acuarelas. En este sentido, la aproximación al fenómeno animal en este trabajo parte de una variación híbrida: una visión moderna del mundo cruzada por un profundo conocimiento de la cultura occidental, oriental y de la naturaleza.

A modo de contexto, los animales han protagonizado la literatura universal desde sus orígenes, operando en ocasiones como herramientas, seres arquetípicos o comodines que se agazapan tras diversas formas artísticas. Las manifestaciones narrativas más antiguas son, quizás, aquellas en las que la frontera entre lo humano y lo animal resulta difusa. En numerosas mitologías se alude a diversas criaturas como antepasados o deidades tutelares mediante la relación palabra-imagen presente en la escritura cuneiforme, los jeroglíficos y los códices. Posteriormente, el compendio enciclopédico de *Las metamorfosis* de Ovidio (año VIII d.C.), que despliega un amplio catálogo de animales y un repaso de la mitología clásica, motivó fábulas, obras teatrales, bestiarios y reinterpretaciones plásticas a lo largo de los siglos. Los animales nunca han escapado del imaginario literario como símbolo, tópico o metáfora.

Una de las transformaciones más significativas en el siglo XX la plantea Franz Kafka en *La metamorfosis*, donde Gregorio Samsa despierta convertido en un insecto sin posibilidad de retornar a su forma humana. En esta oscilación entre los imaginarios humano y animal, Kafka no se apropia de los animales; por el contrario, permite que sean ellos quienes tomen la voz en su escritura. Como señala Julieta Yelin -cuya perspectiva ha sido fuente de inspiración para este trabajo-, Kafka contribuye a "desideologizar, es decir, a denunciar la ideología que operaba en la mayoría de las fabulaciones teriomorfas de la tradición literaria occidental".[1]

En una línea convergente, Tablada, coetáneo de Kafka, anota en sus memorias una evolución filosófica afín al advierte a quienes valoran las cosas por su tamaño que "nada hay grande ni pequeño". Su compromiso personal y artístico lo lleva a estudiar entomología, y sus poemas estarán plagados de representaciones visuales y de las acciones, aparentemente efímeras, de los insectos, "los hermanos inocentes del hombre".[2]

Esta trayectoria multidisciplinaria y ética se cristaliza en un proyecto estético concreto. Por ello, el corpus poético que articula esta investigación comprende las tres obras fundamentales en

[1] Acerca del procedimiento de la metamorfosis en Kafka, "que es la transformación misma arrastrando todas las identidades hacia un espacio de indiferenciación", véase "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora" en "Investigaciones de un perro". Julieta Yelin, *Anclajes*, vol. XV, no. 1, 2011, pp.81-93.
[2] José Juan Tablada, *La feria de la vida. Memorias*, México, Ediciones Botas, 1942, pp. 72-73.

las que Tablada consolida su propuesta de síntesis, visualidad y animalidad: *Un día... Poemas sintéticos* (1919) inaugura la apropiación estilística del haiku en Hispanoamérica al concentrar en tres versos instantáneas de la naturaleza y del mundo animal, donde la economía verbal y la brevedad actúan como vehículos de revelación contemplativa; *Li-Po y otros poemas* (1920) marca la entrada del autor en la experimentación vanguardista mediante el caligrama, el ideograma y la tipografía que explora el simultaneísmo gráfico para convertir al poema en un objeto plástico; por su parte, *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922) entrelaza la condensación del poema sintético con estampas breves de la flora, la fauna y de la vida fragmentaria.

Para el desarrollo de esta investigación ha sido esencial atender a las ediciones facsimilares de Rodolfo Mata, en lo que respecta a *Un día… poemas sintéticos*, *Li-Po y otros poemas* y *El jarro de flores. Disociaciones líricas*, así como a la revisión facsimilar de Margarito Cuéllar sobre *Un día… Poemas sintéticos*. Asimismo, la revisión de los manuscritos originales resguardados en el Fondo Reservado del Archivo José María González de Mendoza, en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, me permitió constatar cómo los dibujos en estampa circular a color entablan un diálogo directo con los versos de *Un día… Poemas sintéticos* en cada una de sus páginas.

La obra poética de Tablada me sugería que los dibujos, las acuarelas y las fotografías no son "ilustraciones" de sus poemas; que el lenguaje expone lo representable, creando un vínculo generoso entre texto y lenguaje plástico, hallando un modo de expresión para lo desconocido –el misterio que esbozo al principio de esta introducción-, que rige las relaciones entre lo humano y lo animal no humano. El misterio al que nos lleva esta escritura, considero, es un estado al que se llega cuando los límites y las oposiciones se diluyen, al menos en el asombro del poeta, al menos en la construcción del lugar en donde confluye lo animal y lo humano.

Para nutrir y dar rigor teórico a este punto de partida, es necesario construir un estado de la cuestión capaz de dialogar con la vasta y compleja tradición crítica sobre el autor. En cuanto al panorama crítico, los estudios sobre la trayectoria poética de Tablada y sus dispositivos de subjetivación (diarios y notas personales) han atendido predominantemente la producción literaria vinculada al japonismo y al haiku. Algunas atienden a la evolución general de su obra o la dividen, principalmente, en dos etapas: la de las formas tradicionales, del decadentismo y modernismo; y la etapa en la que Tablada explora en las vanguardias, desarrollando su poesía visual. En una primera aproximación, observé tres obras fundamentales que analizan la relación de Tablada con

las artes visuales de Japón: *El japonismo de José Juan Tablada* (Tanabe, 1981*), José Juan Tablada: su haikú y su japonismo* (Ota, 2014) y *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno* (Rius Caso, 2013). Aquí se vuelve indispensable mencionar el período actual de la crítica tabladiana en relación a su viaje a Japón. La posición favorable de Tablada durante el porfiriato –hacia el cual, sin embargo, se reveló con una estética erótica, propia del decadentismo, que escandalizó por sus expresiones de la corporeidad- y una personalidad excéntrica, lo llevó a adquirir detractores a lo largo del siglo XX.

La sofisticación del marco crítico requerida por este estudio se consolidó a partir de tres hitos clave en la historiografía tabladiana reciente (2014-2022) que derivan en la selección de mis fuentes primarias y secundarias, escritas y visuales: 1) la confirmación del viaje de Tablada a Japón, 2) un catálogo con el concepto curatorial de la estampa japonesa y los referentes gráficos de Tablada, y 3) el relanzamiento del sitio electrónico sobre la obra escrita y visual, *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*[3], con más de 500 imágenes.

En primer lugar, la verificación documental del viaje de Tablada a Japón con la investigación "Pasajero 21: evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900", realizada por Martín Camps, saldó la histórica polémica y permitió valorar el viaje oriental como un hecho factual transformador de su estética visual. El documento de su llegada a Yokohama da fin a la polémica, pero la deuda de la poesía hispanoamericana con Tablada persiste. Su viaje físico es el inicio de otro, aún más significativo, definitivo en su escritura. Para Martín Camps este viaje modificó la visión del mundo y la estética de Tablada "que se traduciría en la *síntesis* y *visualidad* de su poesía"[4]. En esa misma línea, Luis Rius Caso advierte que la verificación del viaje -lo que antes

[3] Los antecedentes del sitio electrónico renovado *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen* son: 1) *Poesía de José Juan Tablada* y *Archivo gráfico José Juan Tablada*; y 2) el proyecto *Letra e imagen: literatura mexicana en CD-ROM e internet*.
El sitio actualizado cuenta con elementos que facilitan identificar una iconografía animalista: ficha catalográfica, que incluye el título dado a la imagen, el tipo de material (acuarela, dibujo a lápiz, fotografía, etc.) y el tamaño de la pieza, autor, fecha, transcripción de anotaciones y leyendas de pie de imagen. Y el recurso "Tablada hipertextual" es una edición electrónica que reúne 550 textos, 49 más de los compilados en el volumen *Obras I. Poesía*, editado, prologado y anotado por Héctor Valdés; y que, al digitalizarse, culmina con la inclusión de la poesía visual y con la posibilidad de navegar en el léxico del poeta, ya que contiene *hiperíndices*, que no son simples listas de remisiones, como sucede en una edición en papel, sino redes de vínculos que interconectan los poemas y facilitan la búsqueda. Es rigor mencionarlo, pues las nuevas tecnologías ofrecen grandes posibilidades a los estudios literarios y artísticos.

[4] Sobre la duda razonable de la autenticidad del viaje a Japón se ha escrito mucho, motivada por la citación de incidentes y confusión de fechas del propio Tablada. En vida, el poeta fue blanco de burlas y, posteriormente, devino el descrédito y descalificación de su japonismo. Camps sustenta su investigación a partir de la lista de pasajeros, en donde Tablada aparece como el pasajero 21 en su regreso de Yokohama el 5 de diciembre de 1900, en los archivos nacionales en San Francisco. A partir de su investigación documental, se asegura categóricamente que sí estuvo en el país de Oriente, y se descarta que haya sido un viaje espiritual necesario o producto de su imaginación prodigiosa, lo

constituía un mero acto de fe- transforma radicalmente las referencias bibliográficas sobre el japonismo tabladiano; un giro historiográfico que resulta fundamental, ya que abre a debate viejas objeciones críticas sobre su arte experimental, las cuales serán examinadas con mayor detenimiento en las siguientes páginas.

En segundo lugar, la revisión del catálogo *Pasajero 21. El Japón de Tablada* (2019), cuyo concepto curatorial a cargo de Amaury García permitió examinar sus fuentes gráficas, colecciones de estampas y acuarelas. Siguiendo esta línea, a través del Museo del Palacio de Bellas Artes, en 2019, por primera vez se realizó una muestra que explora la relación del poeta con las artes visuales japonesas, específicamente a través de su colección de estampas. La exposición, titulada *Pasajero 21. El Japón de Tablada*, permitió conocer su faceta como coleccionista de arte japonés, las fuentes de las que alimentó su trabajo creativo, las acuarelas poco conocidas del poeta, así como sus escritos resguardados por la Biblioteca Nacional de México y la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Lo más destacable es que alrededor del 80 por ciento de las obras se presentaron por primera vez. *Pasajero 21. El Japón de Tablada*[5], catálogo de la muestra es auxiliar en esta investigación, ya que, además de las estampas, acuarelas, dibujos, notas periodísticas y crónicas de Tablada, incluye una serie de ensayos que muestran el vínculo que cultivó con las artes visuales, así como la recuperación de las fuentes francesas e inglesas de las que el poeta se nutrió.

Y, finalmente, la labor de rescate editorial e iconográfico encabezada por Rodolfo Mata en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM, plasmada en la plataforma *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*, cuyos hallazgos demostraron que el proceso creativo del poeta era inseparable de la práctica pictórica. Cabe resaltar que el proyecto de rescate y edición de la obra de Tablada fue iniciado por José María González de Mendoza (tras la muerte del poeta en 1945), hasta llegar al Centro de Estudios Literarios de la UNAM. El manejo amplio de la obra tabladiana, bajo el nombre ya mencionado, *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*, ha permitido la recuperación de material: llevó a localizar imágenes que se encontraban dispersas en diferentes publicaciones y que, debido al interés de trabajos filológicos centrados en lo textual, habían sido marginadas y olvidadas. La

cual también tendría su valor. Sin embargo, el viaje factual permite revaluar la obra del poeta desde nuevas lecturas. Martín Camps, "Pasajero 21: evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XL, no. 80. Lima-Boston, 2do semestre de 2014, pp. 377-394. El subrayado es mío.

[5] El catálogo fue ganador del Premio Caniem, categoría de Libro de Arte. El concepto curatorial de la muestra es del investigador Amauri García, director del Centro de Estudios de Asia y África del Colegio de México.

generosidad de la apertura de estos trabajos permite crear nuevas líneas de investigación y demostrar cuán cercano de la práctica pictórica era el proceso de creación literaria que siguió el poeta. Rodolfo Mata sugiere, en lo que concierne al diálogo entre los procesos artísticos, el término "era Tablada", pues la poesía visual, hoy en día, está finalmente reconocida. Así:

> Restituir la dimensión visual a su obra ha probado ser fructífero en muchos aspectos, pues rescata el rico diálogo interartístico que le dio origen, en ocasiones relegado como un aspecto secundario por los estudios filológicos centrados exclusivamente en lo literario.[6]

Para articular este corpus visual y textual, la investigación adopta una perspectiva teórica transdisciplinar que reúne dos de los horizontes de mayor impacto en los estudios artísticos y literarios desde finales del siglo XX: la teoría de la intermedialidad y la ecocrítica. De tal modo, el marco interpretativo se enriquece con las teorías de la intermedialidad de Irina Rajewsky y Werner Wolf, así como por las aportaciones de los trabajos de María Andrea Giovine; y con las categorías de los estudios ecocríticos y la ética animal desarrolladas por Cheryll Glotfelty, Donna Haraway, José Manuel Marrero Henríquez y Gisella Heffes.

La novedad de este trabajo radica en la articulación de este cruce inédito -entre la teoría de la intermedialidad y los estudios ecocríticos- aplicado a la poética de José Juan Tablada. Aunque la crítica ha valorado ampliamente la importancia del autor en la modernidad literaria y ha comenzado a ponderar su peso en la plástica mexicana, hasta ahora no se ha explorado de manera articulada la tríada palabra-animalidad-imagen en su producción. Así, esta investigación aporta una relectura de su obra que supera la visión del animal como simple tópico o alegoría antrópica, proponiendo en su lugar la noción de una *poética animalista*, en tanto que ambas teorías no se habían articulado conjuntamente para el abordaje de la obra de Tablada.

De tal forma, para comprender cómo *Un día... Poemas sintéticos*, *El jarro de flores. Disociaciones líricas* y *Li-Po y otros poemas* sobrepasan las fronteras entre poesía y pintura -sin establecer jerarquías entre ambas-, resulta indispensable abordarlos bajo la categoría de intermedialidad. Atendiendo a las propuestas metodológicas de Irina Rajewsky y Werner Wolf, este concepto sirve de puente para entender aquellos fenómenos donde convergen dos o más formas artísticas adscritas a medios tradicionalmente separados. Al respecto, Rajewsky señala que:

---

[6] Rodolfo Mata, *Archivo Gráfico José Juan Tablada*, nota del editor. http*://www.tablada.unam.mx/arhivo/homepage.html*

> En este sentido, la intermedialidad puede servir ante todo como término genérico para referirse a todos aquellos fenómenos que (como indica el prefijo inter) suceden de un modo u otro entre medios. "Intermedial" designa, por lo tanto, aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de límites entre medios…[7]

Siguiendo el pensamiento de Rajewsky, Werner Wolf concluye que "la intermedialidad se aplica a cualquier transgresión en los límites entre medios convencionalmente distintos, lo que incluye relaciones intra y extra-composicionales entre diferentes medios".[8] En efecto, la intermedialidad constituye un eje importante en la poesía de Tablada, quien desde temprana edad manifestó una inclinación por la plástica que más tarde se tradujo en los dibujos que acompañan sus haikus -concebidos no como meras ilustraciones, sino en una relación dialógica- y en su labor como promotor de arte en publicaciones como *El Universal*, *Excélsior*, *El Imparcial* y la *Revista Moderna*.

En este mismo marco, se atiende al concepto de écfrasis en una dimensión que rebasa la simple descripción para asumir la interpretación de la obra plástica que permite acceder a ella. Así lo plantea Román de la Calle:

> Etimológicamente (écfrasis) es el resultado de la unión de la preposición griega *ek* y del verbo *frasso*, en cuanto implica acción propia de 'desobstruir', de 'abrir', de 'hacer comunicable' o de "facilitar el acceso y el acercamiento" a algo [...] Concretamente, en la tradición crítica, la *ekphrasis* se toma como "descripción que hace accesible", o sea como "descripción estimulante".[9]

Un ejemplo claro de este mecanismo se halla en los grabados *ukiyo-e y kachō-ga*, bien conocidos por el poeta. Estas estampas traídas a Occidente en el siglo XIX solían incluir inscripciones caligráficas en japonés que, al ser leídas en conjunto con la imagen, completaban su sentido, asociándose a lo que en Occidente se entiende como écfrasis clásica. Tras su estancia en Oriente, Tablada aproximó estas estampas al lector-espectador occidental a través de sus poemas, haciéndolas accesibles y abriendo el paso a la apreciación de la estética japonesa. kachō-ga

---

[7] Irina O Rajewsky, "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad", trad. Schmunck B.Anabella, en *Vivomatografias: Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Año 6, no. 6, 2020, p. 435

[8] Wolf, Werner, "(Inter)medialidad y el estudio de la literatura", trad. María Fernanda Piderit, 2011, p. 3.

[9] Román de la Calle, "El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto." *Escritura e imagen* 1, 2005, pp. 63-64.

Ahora bien, esta mediación plástico-poética no se despliega en el vacío: en gran parte de estas estampas y versos son los animales quienes ocupan el centro de la mirada. Es allí donde la investigación incorpora el abordaje comparatístico entre la crítica tradicional y una postura innovadora guiada por la reflexión ética sobre los animales en la cultura visual y literaria. Esta perspectiva parte de una preocupación ambiental sostenida tanto en el activismo contemporáneo como en las concepciones filosóficas sobre lo no humano. Como señala el ecocrítico José Manuel Marrero Henríquez, la ética animal y el ecologismo permiten examinar la representación de lo animal no solo en textos explícitamente "ecologistas", sino en obras de diversas épocas que comparten esa misma preocupación. La ecocrítica se asume aquí no como un movimiento literario, sino como una teoría de la literatura dotada de un sentido de urgencia y responsabilidad para transformar el presente y reevaluar históricamente la obra de autores clave[10]. La ecocrítica se asume aquí no como un movimiento literario, sino como una teoría de la literatura dotada de un sentido de urgencia y responsabilidad para transformar el presente y reevaluar históricamente la obra de autores clave.

Decir que la otredad animal no le fue ajena a Tablada es indiscutible; sin embargo, la aportación de este estudio radica en invitar a la relectura de su producción desde la conceptualización de una poética animalista. En su transición hacia nuevas rutas de expresión, el autor depuró la acumulación de criaturas fantásticas o remotas propias del modernismo para dar paso a una sensibilidad respetuosa y directa. Es la singularidad del qué deja de hacer y cómo comienza a hacer la que aquí se subraya. Los animales que Tablada menciona en sus crónicas mexicanas y japonesas son aquéllos que hirieron su sensibilidad transformándola en palabra-imagen, una sensibilidad respetuosa hacia la otredad: "«Ocupaos de los hombres, que tanto lo necesitan, los animales vendrán después», dice una voz espaciosa y derrotista… «pero es que los hombres no se dejan amar», responden amargamente los animalistas".[11]

En este sentido, Cheryll Glotfelty destaca que la importancia de la ecocrítica reside en su carácter interdisciplinario y multicultural, al concentrarse en cómo aparece representada la naturaleza y cómo el lenguaje influye en la forma en que la tratamos[12]. La obra de Tablada funciona

[10] véase "Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal", de José Manuel Marrero Henríquez, en *Castilla. Estudios de Literatura* 8, 2017, pp. 258-307.
[11]José Juan Tablada, "La cultura hecha pedazos, ¿Nos salvarán los niños?, Dinamitando barbaries", *op. cit*.
[12] Cheryll Glotfelty, "Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental**"** (Traducción del original por Diana Villanueva Romero), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Eds. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal. Iberoamericana/Vervuert, 2010.

como un estímulo en este terreno: en su estética, libre de adoctrinamientos o dogmas moralinos, opera la comprensión y restitución dignificante de lo animal, abriendo las puertas a la otredad.

Con el propósito de desarrollar este planteamiento de forma rigurosa, la tesis se estructuró en tres capítulos fundamentales. El primer capítulo, "Primeras representaciones occidentales del animal en la literatura y el arte", establece el horizonte crítico al rastrear históricamente la concepción de los animales no humanos desde la visión de Occidente -desde la antigüedad hasta el siglo XX-, analizando la tensión entre el texto y la imagen bajo la guía del pensamiento filosófico de Leticia Flores Farfán. El segundo capítulo, "Hacia una interpretación de la poesía tabladiana: animal-palabra-imagen", aborda la educación plástica y poética del autor, desglosando la síntesis de artes que opera en su producción a partir de tres mediaciones decisivas: las europeas, las japonesas y las visuales precolombinas. Finalmente, el tercer capítulo, centrado en la "La Era Tablada: intermedialidad y ecopoesía", realiza un análisis textual y visual detallado de su corpus poético sintético y visual, con el propósito de mostrar cómo sus búsquedas formales y su sensibilidad animalista continúan vigentes al definir los contornos de nuestra cultura visual y literaria contemporánea.

Por último, cabe destacar la consulta de la antología *Color de hierba. José Juan Tablada* (2004), coordinada por Luigi Amara, que, además de una selección poética, incluye dibujos de diversos creadores y fotografías del archivo del poeta. Resulta relevante atender a esta compilación en tanto se articula en torno a la noción del jardín, del mundo de los insectos, del bestiario, de las aves, de la luna y del viaje; prescindiendo de divisiones cronológicas o etapas evolutivas. Interesa destacarla porque, más allá de cualquier rigor de investigación, esta edición apela a un gesto luminoso en medio de este entramado crítico, teórico y filosófico: recordar que, tras cualquier interpretación exhaustiva, el fin último de la poesía, en este caso de la tabladiana, radica en el acto vivo de su lectura.

# Capítulo 1

## Primeras representaciones occidentales del animal en la literatura y el arte




Ulises reconocido por su perro Argos
Moneda de plata romana, 83 a.C.

*Más entonces, en la ausencia de su dueño,*
*yacía abandonado sobre mucho fimo de mulos y de bueyes,*
*que vertían junto a la puerta, a fin de que los siervos de Ulises lo tomasen para estercolar,*
*los dilatados campos: allí estaba tendido Argos, todo lleno de garrapatas.*
*Al advertir que Ulises se aproximaba, le halagó con la cola y dejó caer ambas orejas,*
*mas ya no pudo salir al encuentro de su amo…*

Homero, *La Odisea*
Libro XVII

## Capítulo 1

## Primeras representaciones occidentales del animal en la literatura y el arte

En el primer capítulo de esta tesis me he planteado revisar algunas representaciones que en la literatura y en el arte se han hecho sobre los animales, pues la forma de representar el mundo animal no humano se erige, ante la visión contemporánea, como un ejercicio artístico que históricamente ha planteado valores éticos y estéticos ineludibles de atender.

En esa misma línea, me interesa traer como eje estas dos formas de expresión, la literatura y el arte, desde la consideración de que han sido estudiadas desde sus límites y fronteras, en específico, la poesía y la pintura. Esta reflexión se remonta a la antigüedad clásica, desde Platón y Aristóteles con claras bases filosóficas. El primero concebía dos tipos de poesía: la inspirada, la del arrebato poético que la acercaba a la filosofía, y la poesía técnica, que estaba ligada a la realidad sensorial, más cercana a la pintura. El segundo, en su *Poética*, define la mímesis como la reproducción por imitación, y sienta las bases de una relación teórica entre las artes y la literatura al asegurar que no había una poesía superior a otra, sino que existía el arte o poesía miméticos.

Las reflexiones que se citarán en este capítulo, sin embargo, serán las manifestaciones más conocidas que derivan de dos frases consagradas que han gozado de autoridad en las obras artísticas occidentales. Me refiero a la de Simónides de Ceos (s. VI- V a. C) y a la de Horacio (65 a. C- 8 a. C).

Un punto de partida es la locución *ut pictura poesis*, que se traduce como "la poesía como la pintura" o "como la pintura, así es la poesía" y que aparecía en la *Epístola a los pisones* de Horacio, también conocida como *Ars poetic*. Con *ut pictura poesis* Horacio apuntaría a la noción de mímesis en el sentido aristotélico y a su propuesta de que la finalidad esencial del arte es la imitación de la naturaleza, que fue uno de los fundamentos principales del clasicismo estético. Con *ut pictura poesis* lo que se planteaba es que la poesía debería conseguir la suficiente capacidad de evocación como para suscitar la misma sensación que sobre el espectador produce una pintura.

Mario Praz, en su libro *El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (2007), ya plantea que la frase horaciana se ha interpretado como un precepto, "cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso" (10).

El antecedente horaciano es el comentario "la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda" que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos. La máxima de Horacio y el comentario de Simónedes de Ceos, en ese sentido, permanece influyente en la historia de la comparación interartística. Durante siglos las prácticas artísticas de los pintores y de los poetas se basó en esos textos: Dicho por Praz:

> …los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada. Basta una ojeada a la vieja tradición que se inicia en Homero (descripción del escudo de Aquiles) para convencernos de que la poesía y la pintura han marchado siempre codo con codo en fraternal emulación de metas y medios de expresión (10).

A partir de peculiares ejemplos Praz presenta una historia común de la pintura y de la poesía, muy al margen de lo que señaló Lessing (1729-1781), pues para éste los límites entre la poesía y la pintura son claros, "el terreno de la primera es el espacio, mientras que el de la segunda es el tiempo, descartando cualquier confusión entre una y otra" (25).

De aquí se concluye, no una crítica comparativa de las artes, sino la manifestación de designar analogías entre disciplinas, los modos de representación y las posibilidades de lenguajes híbridos.

Marta Kobiela-Kwaśniewska, en "Poesía visual de José Juan Tablada", explica que la sentencia horaciana multicitada, en palabras de Genara Pulido Tirado, "no pretendió sentar las bases de una crítica comparativa de las artes, como se ha creído en más de una ocasión, sino únicamente poner de manifiesto elementos similares que se encuentran en la pintura y en la poesía, y que con el paso del tiempo pasará a designar las analogías existentes entre las distintas manifestaciones artísticas" (83).

Rodolfo Mata, en el prólogo a *Li-Po y otros poemas,* contempla la relación entre pintura y literatura, sufriendo modificaciones a lo largo del tiempo, desde las discusiones sobre la supremacía de un sentido sobre otro, hasta la división entres "artes del tiempo" y "artes del espacio", así como el papel del mímesis y las múltiples posibilidades de los lenguajes híbridos:

> Esta tradición tiene una continuidad notable: los escritores siguen aproximándose a la pintura, atraídos por las imágenes; los pintores a la poesía, seducidos por las palabras; y los críticos a la relación, intrigados por su génesis, sus mecanismos y su evolución (8).

Esta aclaración permite situarnos en el tema de la animalidad en el vínculo histórico con la visualidad y la textualidad. Interesa evidenciar cómo las artes visuales y la poesía actualmente siguen estudiándose en distintos programas de posgrado del país como disciplinas separadas, cuando más allá de la écfrasis y la intertextualidad, siguen teniendo proximidad en cuanto a experiencias estéticas, y una cercanía en el entendimiento de los animales o las técnicas de representación. De tal modo, este apartado abordará las relaciones entre palabra e imagen que permitirá completar el panorama en el que se han situado a los animales desde la reflexión filosófica y desde los imaginarios en la literatura y el arte anteriores a la poesía del siglo XX, aquélla en donde los animales también habían formado parte esencial del imaginario poético, del léxico simbólico-metafórico; y, en específico, a la poesía de José Juan Tablada.

## 1. 1 Horizontes teóricos sobre lo no-humano

En las siguientes páginas delinearé algunas nociones en torno al concepto del animal, en atención a la perspectiva estética occidental, que, a su vez, señala una larga tradición y debates ontológicos y éticos alrededor de la animalidad.

En lo que concierne a la palabra animal, más allá de profundizar en las referencias, términos o expresiones del diccionario, en donde se registra que *anĭmal* deriva del adjetivo *anĭmālis*, que tiene aliento, alma, y de los términos biológicos en referencia al reino animalia, sólo plantearé que eventualmente me referiré a los animales no humanos como "animales", aun cuando mi consideración de lo que es animal incluye a todos los seres que consumen materia orgánica, respiran y/o pueden moverse, e incluso pudieran reproducirse sexualmente.

En tanto a la representación de los animales, ésta abarca una amplia variedad de culturas y estilos. Sin embargo, la que interesa para el desarrollo de este trabajo es la de la relación con la imagen y la palabra en la construcción de nuestras interacciones con el mundo de occidente, por no decir el mundo de lo natural y el mundo de lo cultural.[13]

[13] Conceptos tales, lo natural y lo cultural, resultan difíciles de definir, puesto que sus límites son una construcción y por ello se han movido históricamente. Al respecto Cheryll Glotfelty (2010) explica que el uso de estos términos orienta nuestras reflexiones y resalta la premisa de que la cultura humana está conectada al mundo natural, afectándolo y siendo afectada por él: "La ecocrítica toma como objeto de estudio las interconexiones entre la naturaleza y la cultura […]. Como discurso crítico, negocia entre lo humano y lo no-humano". En ese sentido, se debe deducir que el arte y la literatura no flota sobre el mundo material "en una especie de éter estético", más bien participan "en un sistema global inmensamente complejo" (54-56).

En los estudios animales se distingue entre el enfoque tradicional en el animal y la idea de animalidad. Mientras el enfoque en el animal se funda en unas exigencias para reclamar por la defensa de los animales y, por tanto, consiste en acercamientos a un animal real que estaría fuera y más allá de las representaciones culturales, el enfoque en la animalidad, aunque estudia la manera en que el ser humano se relaciona con los animales, no expresa un interés evidente por la defensa y el bienestar de los animales. Más bien, la noción de animalidad propone un enfoque en cómo se construyen ideas culturales sobre los animales y cómo el animal es utilizado en el arte y la literatura, para desafiar ideas de otredad fijadas en la cultura, reflexionar acerca de la condición del ser humano, todas estas direcciones que tienen el objeto de explorar la manera en que el ser humano concibe el animal, tanto para comprender, como también para abrir espacios que podrían llevar a nuevos modos de relación entre ser humano y animal. En este estudio, mi acercamiento al animal combina el enfoque en el animal y el enfoque en la animalidad pues a partir de las configuraciones de los animales que protagonizan las obras que analizo, reflexiono tanto sobre animales reales como sobre la representación del animal.

Algunos puntos a destacar podrían abarcar desde el simbolismo cultural y religioso, pues se ha recurrido a los animales en diversas obras de arte, ya sea como elementos que enriquecen la composición visual o como símbolos del cristianismo, tales como el cordero, el pez, la paloma; así como metáforas en la literatura para explorar temas de supervivencia, moralidad o poder.

Las reflexiones antiguas sobre la animalidad y las representaciones artísticas y literarias clásicas y medievales, serán un primer acercamiento para después profundizar en mi lectura animalista de la poesía de Tablada; ya que a mi parecer estos períodos, el clásico y el medieval, sientan las bases del pensamiento renacentista, en la configuración de nuestra imagen del mundo, en donde el humano se erige como poseedor de la naturaleza, y también porque en siglos posteriores aquellos conocimientos y aquellas prácticas artísticas incidirán claramente en las formas en que el hombre interpreta, valora y trata a los animales no humanos.

### 1.1.1 La construcción del animal: configuraciones entre la imagen y la palabra

Para entender la relación entre el hombre y los demás animales, así como sus derivaciones en el plano artístico, es importante partir de las incipientes representaciones del arte, las de los primeros humanos observando y entendiendo la fauna local, con herramientas rudimentarias, quizá desde la significación ritual y ceremonial, pero sobre todo desde la interdependencia; así como desde una

larga tradición filosófica respecto a lo que se dice de la animalidad, que tiene sus inicios en la cultura grecorromana, principalmente en lo que se ha denominado la cientificidad del pensamiento aristotélico, que sostiene que sólo el hombre posee capacidad racional.

Desde la Prehistoria hasta hoy en día, el hombre ha representado al animal en sus manifestaciones artísticas atribuyéndoles un gran significado simbólico. Las paredes de las cuevas, las paredes de templos y monumentos, las pieles, los lienzos, el barro, el bronce, el plástico, la taxidermia, el video han servido de soporte para su muestra y exhibición. Esto es porque hombre y el animal han convivido desde sus orígenes en un mismo territorio. El hombre ha intentado imponer su creyente superioridad e incluso ha apartado al animal de su hábitat natural, lo ha expulsado, desterrado, a otros lugares. En distintas épocas el animal ha estado sumiso al hombre, en tanto a que es alimento o protección; y, también, ha mantenido con él una relación dual de compañero, colaborador, enemigo y víctima. Y en este trasfondo de relaciones intrincadas mantenidas con el animal, el hombre siempre ha sentido la necesidad de representarlo.

Es en el interior de las cuevas y los abrigos donde se conservan las pinturas prehistóricas que nos han llegado hasta nuestros días. Son espacios naturales, de difícil entrada y en los que no se han encontrado otros vestigios de vida de nuestros antepasados, por lo que se cree que eran lugares ceremoniales con acceso restringido. A diferencia de las zonas en las que se han encontrado grabados y bajorrelieves en los que sí que hay restos de vida cotidiana. Durante el siglo XIX existió el discurso de que la pintura prehistórica existía por el fin del "arte por el arte", pero esa tendencia fue sustituida posteriormente por la teoría del carácter mágico de las pinturas, defendiéndose la tesis de que el hecho de pintar animales era un ritual para favorecer la caza (actividad primordial para la subsistencia de la tribu).

Ocasionalmente se encuentran imágenes superpuestas y escenas completas de caza, como en la cueva de Lascaux en Francia, en la que una manada de ciervos se acerca a un grupo de cazadores. O representaciones de animales híbridos realizados con partes humanas y animales. Es el caso del "Mago de la gruta de les Trois Frères" (Francia) que está compuesto por pies y piernas de hombre, por cola de caballo, por patas delanteras de oso y por cabeza con barba y con astas de reno. Otras cuevas en las que se han encontrado pinturas rupestres son: la de Altamira (Santander), Tito Bustillo (Asturias), El Castillo (Cantabria), Santimamiñe (Vizcaya) en España; y Niaux, Lascaux y Rouffignac en Francia.


Bisonte de la Cueva de Altamira

En la pintura rupestre del Paleolítico Superior -35,000 a 8,500 a.C.- el animal ocupaba el centro de las representaciones con un número mayor respecto a las demás figuras. Inicialmente las tribus primitivas aprehendían en la imagen a través de fragmentos: en la medida en que se enfrentaban a la observación de la naturaleza acumulaban segmentos de su encuentro con lo real, lo que permitía analizar con detalle las formas y dimensiones que rodeaban la imagen del animal. Antes que representarse a sí mismo, el hombre primitivo centró su pensamiento individual en el animal, pues el contexto así lo imponía, compartir un espacio con un ser que desconoce, al que en ocasiones le teme, por el que siente respeto, eran razones que motivaban ese impulso gráfico.

El texto "Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa" de Sandra Johana Silva-Cañaveral plantea, entre otras cuestiones, la posibilidad de que el animal, considerado como guía de las experiencias humanas, le haya permitido al hombre primitivo explicarse aquellas cosas que estaban por fuera de su nivel de comprensión. Asimismo, supone que en el hombre prehistórico se propició el deseo de abstraer la vitalidad que había en el animal para continuar con su labor de supervivencia. Esto tiene su antecedente en las reflexiones de los estudiosos Mircea Eliade y Juan Jordán Montes, a quienes sigue Silva-Cañaveral: el animal remite a lo desconocido, dotado de una anatomía terrorífica, poderosa, emisora de sonidos, variable en su forma y colores, con diferencias con el hombre a pesar de que sus ciclos biológicos son similares.

El hombre primitivo representó no sólo aquello que veía claramente, es decir, al otro ocupante; también le atribuyó valores simbólicos, asociados a la dimensión mítica. Así que el animal no sólo fue motivo de temor, sino también una especie de signo que hacía referencia a una

divinidad poseedora de un conocimiento diferente del mundo. La referencia animal en la pintura rupestre persiste, pues

> …el animal no ha dejado de ser presencia en el arte, y en la estética contemporánea ha surgido con nuevos contenidos simbólicos. Es notable y bien conocida la manera en que, a partir del siglo XX, las vanguardias direccionan el arte hacia una transformación radical. A pesar de los diferentes énfasis, ellas comparten rasgos comunes que pueden resumirse en su posición crítica frente a la racionalidad occidental, crítica que es expresada en el ámbito artístico –literatura, música, teatro y pintura- y filosófico, y que está vinculada a la puesta en cuestión de toda forma de sistematicidad (41).

En la sucesión del texto, la autora detalla que históricamente los artistas no sólo se han valido de los cuerpos de los animales como recurso técnico y/o conceptual, sino además de su sangre como pigmento orgánico natural. Tal es el caso de la cochinilla *Dactylopius coccus*, insecto de origen mexicano, parásito de la planta del nopal que es exportado desde la época de la Colonia a otros países para su cultivo, pues de él se obtiene el rojo carmín y otra gama de colores como el violeta, el naranja, el azul y el gris.

El animal corre y ha corrido peligro en su relación efectiva con el hombre porque ella parece estar fundamentada desde sus orígenes en procesos de crueldad, violencia, tortura, explotación y sacrificio, no sólo por ser una fuente de supervivencia, si no en aras de una constitución psíquica particular del hombre, donde la pulsión de muerte debe ser satisfecha de cualquier modo y además en aras del arte y de las dominantes culturales de consumo (52).

En la revisión del ámbito del humano prehistórico podemos encontrar conocimiento que permite reconfigurar las primeras formas simbólicas de nuestro vínculo con los animales, incluso si pensamos en las pinturas rupestres, en la simbología y en los primeros pictogramas.

A lo largo de la historia han existido énfasis muy diversos respecto a la presencia del animal. La mitología y el mundo onírico fueron generadores de un extenso repertorio de imágenes emblemáticas en cuyas representaciones expresaban metamorfosis entre humanos y divinidades, o entre humanos y animales. La mitología conforma un tipo de comprensión diferente al conocimiento científico que tiene, a su manera, una coherencia interna y que ha permitido dar cuenta de fenómenos desde una penetración que no es exclusivamente racional. Sin embargo, existen rasgos comunes que pueden resumirse en una posición frente a la racionalidad occidental,

que es expresada en los ámbitos artístico y literario, y en el ámbito filosófico, vinculada a la puesta en cuestión de toda forma sistemática.

### 1.1.2 El pensamiento filosófico frente a la otredad animal

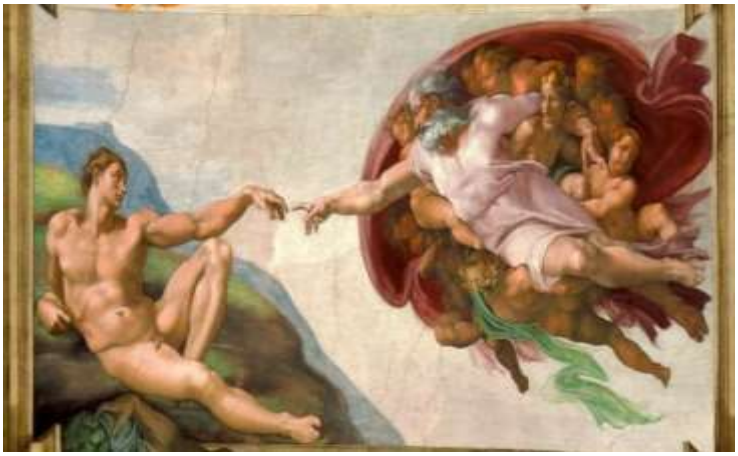
La reflexión filosófica antigua es crucial para entender las prácticas artísticas y muchos de los acontecimientos contemporáneos que derivan en la relación que guardamos con los animales. He de mencionar que, aunque este trabajo se encuadra dentro de la ecocrítica y la intermedialidad, recurriré a algunas consideraciones procedentes de la filosofía, principalmente porque los estudios teóricos sobre la ecocrítica toman como punto de partida las reflexiones provenientes de la filosofía, que describen las actitudes de los seres humanos frente al medio ambiente y las implicancias que dichas conductas conllevan para la existencia de la naturaleza, la cultura y el arte.

> La ecocrítica se concibe como un campo de reflexión filosófica que abarca dimensiones ontológicas, epistemológicas, éticas y estéticas, con un enfoque profundamente interdisciplinario (Glotfelty, 1996, p. XXIV).

En el campo de la filosofía se distinguen dos posiciones: la perspectiva predominante y la filosofía de la ecología profunda, entre las cuales existen radicales diferencias que contrastan dos formas de concebir la relación el hombre con la naturaleza. La primera tendencia se halla ligada al antropocentrismo, vertiente en la que el hombre asume una acción sin límites sobre la naturaleza, mientras que la segunda representa al biocentrismo, cuya forma de asumir el vínculo del ser humano con la tierra opera en términos de respeto y valoración para con el medio ambiente.

Al respecto de la filosofía fundacional, Leticia Flores Farfán, dedicada al estudio de los animales desde la filosofía, en *Los filósofos ante los animales I* (2018), refiere que, "aunque la distinción entre hombres y animales no está expresada de forma tajante en lo que se conoce como los estudios biológicos de Aristóteles, en *Ética Nicomáquea*, el filósofo afirma que «los hombres no tenemos casi nada en común con los animales y, por ello, no podemos mantener con los animales ningún tipo de relación de justicia ni de amistad». Además, los animales "fueron creados para el uso del hombre, porque carecen de razón (*logos*), porque son incapaces de razonamiento (*logismo*), porque no producen pensamiento universal" (11). Esta distinción realizada por Aristóteles impregnó el pensamiento antiguo, en donde el irracionalismo es componente esencial de los animales no humanos. En la escala "natural" de la vida se encuentra el hombre con sus subdivisiones (hombres, mujeres, niños, esclavos, etc.), los animales y las plantas, una clara

jerarquía de las criaturas que se estableció como paradigma una vez que se integró con el pensamiento religioso, primando dios en lo alto de esta escala.



*La creación de Adán*,
la Capilla Sixtina (1511)
Miguel Ángel

Sin embargo, me interesa traer hasta aquí a aquellos autores que tomaron otro camino, respecto a los animales, en la necesidad imperiosa de señalar que los cuestionamientos que se plantean en esta tesis no son meramente anacrónicos. Estos autores son Pitágoras, Empédocles, Porfirio, Plutarco, entre otros, quienes esgrimieron fuertes argumentos en pro de los animales. Incluso autores contemporáneos rescatan muchos de aquellos debates antiguos contra una categoría llamada especismo, (término que se refiere a la discriminación o trato desigual hacia los seres vivos en función de su especie)[14]. La crítica al especismo va por dos caminos: el animal es por sí mismo, en tanto que es un ser que siente, los animales tienen intereses vitales, son susceptibles de empatía, tienen proyección de vida, son sujetos de consideración moral. El otro camino es que la actitud violenta hacia el otro, contrae consecuencias negativas hacia el mismo hombre, el carácter del humano se forma o se conforma a partir de las consecuencias morales, esto se refiere a formar un carácter de bien.

La escuela pitagórica, por ejemplo, defendía el respeto hacia los animales y el veganismo, basándose en la transmigración de las almas, ligada a una idea de parentesco de la naturaleza y un comportamiento justo hacia los animales: metemsicosis. Esta filosofía ha sido parte de la tradición de

[14] En lo que respecta a la noción de especismo Anahí G. González, en "Políticas feministas de la animalidad. Decolonialidad, discapacidad y especismo" ofrece de forma precisa la siguiente definición:

> …el especismo no se basa en una elección individual y voluntaria de discriminación hacia los animales no humanos, sino que se trata de un dispositivo que persiste como ordenador social conjugando saberes, instituciones, discursos, espacios, técnicas y gestos, que delimitan fronteras y criterios jerárquicos de diferenciación entre cuerpos y formas de vida, a partir de la dicotomía humano-animal. Con ello, el dispositivo especista produce a los cuerpos de los animales como vidas sacrificables, es decir, vidas sobre cuya explotación, sujeción y subordinación se sostiene la maquinaria moderno-colonial (127).

varias escuelas filosóficas y religiosas, tanto orientales como occidentales. Leticia Flores Farfán trae a la luz una historia muy conocida, en *La filosofía y la relación entre el hombre y los otros animales* (2024), rescatada por Diógenes Laercio y Jenófanes (en *Vida de Pitágoras*), en donde Pitágoras es testigo de cómo un perro es golpeado por un maltratador y el filósofo grita: "Deja de golpearlo, que es el alma de un amigo mío, cuya voz he reconocido al oírlo lamentarse" (6'). Esto explica la consanguinidad de todos los seres vivos, un vínculo de hermandad, un principio elemental de unión natural, desde la perspectiva de la escuela pitagórica.

La lista de autores es larga, respecto a la defensa de los animales, desde los que se adscriben a la idea del parentesco como fundamento de la empatía, tanto como los que mantuvieron una posición extrema en lo que respecta al placer y la pobreza, teniendo a los animales como modelo de virtud, tal es el caso de la escuela cínica, con Antístenes y Diógenes de Sinope como principales representantes. Sin embargo, la cientificidad aristotélica no dio cabida a estas ideas de hermandad y de virtud de los animales. Y de ahí derivan muchos de los pensamientos expuestos consecutivamente en filosofía, principalmente en la distinción de los animales y de los hombres fundada en una concepción teórico-científica. Muchos otros filósofos occidentales continuaron la corriente antropocéntrica y aceptaron esa actitud: Descartes con su máxima "Corgito ergo sum" denegó el dolor y la muerte a los animales; Kant con su trascendentalismo afirmó que sólo los seres racionales podían ser un fin en sí mismos, y que los animales estaban exentos de autonomía. En la base de que la irracionalidad es sinónimo de inferioridad se conducen muchas de los textos e imágenes que sucedieron en la tradición literaria y en la iconografía clásica y medieval.

Desde la segunda mitad del siglo XIX con precedentes anteriores, con Michel de Montaigne, David Hume y los pensadores utilitaristas ingleses (Bentham, Mill y Sidgwick) ha habido una serie de filósofos que han expuesto sus discursos cuestionando el privilegio y la superioridad de los seres humanos, entre ellos Frederick Nietzsche y Georges Bataille, Gilles Deleuze y Jacques Derrida.[15].

Aunque Frederick Nietzsche (1844-1900) no es conocido por un discurso específico sobre los animales, sí introduce la idea de que la "humanidad es un prejuicio", del que los animales están libres.

[15] Autores que abordan el tema de la animalidad desde la filosofía occidental son referidos en los libros dedicados a la Antigüedad, al Renacimiento, la Modernidad y la época Contemporánea, todos bajo el nombre *Los filósofos ante los animales. Una historia filosófica sobre los animales*, una serie de ensayos coordinados por Leticia Flores Farfán y Jorge E. Linares Salgado. Entre los filósofos citados destacan nombres como Nietzche, Deleuze, Tom Regan, Giorgio Agamben, Peter Singer, Derrida, Rosi Braidotti y el escritor J.M. Coetzee.

En ese sentido, en el contexto de la filosofía animal, esta idea se puede utilizar para argumentar que los animales no sufren de la carga de los valores y juicios humanos que definen a los hombres.

Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) están interesados en lo que ellos llaman "becoming-animal" (el devenir-animal), un tema que plantearon en *Kafka: Toward a Minor Literature y en A Thousand Plateaus*. Devenir animal no significa imitación y no se debería pensar como una identificación con el animal. Para ellos, la noción de animal sirve para romper nociones de identidad e igualdad. El devenir animal es precisamente la manera en que el sujeto es capaz de liberarse de una camisa de fuerza humanista; y, el devenir animal es perseguir la alteridad.

La contribución de John Berger (1926-2017) resulta crucial para articular la reflexión sobre la animalidad con la historia de los dispositivos de representación visual. En su ensayo "¿Por qué mirar a los animales?" (2001), Berger demuestra cómo el desarrollo de la sociedad industrial y el capitalismo moderno marginó la histórica mirada recíproca entre el ser humano y las demás especies, reduciendo a los animales al aislamiento en zoológicos o a su sustitución por abstracciones gráficas. Su análisis pone al descubierto cómo la mirada antropocéntrica neutralizó la presencia de la criatura no humana, convirtiéndola en un espectáculo estético.

Por su parte Jacques Derrida (1930-2004) presenta un análisis deconstructivo de la distinción humano/animal. En 1997 publicó *El animal que luego estoy si(gui)endo* (*L'animal que donc je suis*), un estudio en el que él mismo es observado y analizado por otro animal, un gato. La deconstrucción derridiana del binomio conceptual hombre-animal ofrece enormes posibilidades para otro pensamiento de los animales, pero también para el propio hombre. También es interesante porque apunta el término Animot para hablar sobre los animales en el modo que se pretende respetar su multiplicidad y su singularidad con respecto a cada uno de ellos.

A esta red de enfoques se suma la perspectiva de Donna Haraway (1944), quien desde los estudios feministas y la ciborgbiopolítica propone superar la dicotomía humano/no-humano mediante los conceptos de especies de compañía y parentesco compuesto. En obras como *Seguir con el problema* (2019), Haraway argumenta que los seres humanos jamás hemos sido una especie aislada, sino entramados biológicos y culturales constituidos a partir del contacto y la coevolución con otros organismos. Su propuesta desafía el excepcionalismo humanista al postular la necesidad de una responsabilidad compartida y la convivencia en un planeta herido.

De tal modo, la visión que el hombre occidental ha construido del animal a lo largo de los años ha cambiado y evolucionado al unísono con el discurso filosófico que se ha ido desarrollando a través

de la historia. La enorme presencia de los animales en nuestras vidas puede contrastarse con la unívoca consideración que mayoritariamente éstos tienen en los discursos filosóficos modernos. Varias religiones coinciden en que, en el origen de la tierra, el hombre fue concebido a imagen y semejanza de Dios y que fue creado con el fin de dominar a los animales y a la naturaleza. Desde este punto de vista antropocéntrico, en el que la supremacía del hombre queda constatada, es entendible que todo un cuadro de filósofos defendiera, sin cuestionar, el poder y el derecho de los hombres sobre los animales, a los que, incluso, les denegaban la capacidad de sufrimiento.

Para finalizar este recorrido filosófico, desde el siglo XVI con Michel de Montaigne hasta la filosofía contemporánea, diversos autores cuestionaron -algunos tímidamente- el privilegio y la superioridad antropocéntrica. El punto de inflexión ocurrió en el siglo XX, cuando filósofos, escritores, artistas y colectivos sociales rechazaron el paradigma del dominio del hombre sobre la naturaleza y los animales, objetando si tal preeminencia resultaba sostenible para la continuidad del planeta. En las últimas décadas, la problemática animal ha derivado en perspectivas de investigación que impugnan la excepcionalidad humana, profundizando la crisis del humanismo y sus privilegios históricos. Así, el "giro animal" nombra los desplazamientos teóricos que dilucidan cómo la dicotomía humano-animal opera como un dispositivo de jerarquización de las formas de vida. Esta evolución del pensamiento filosófico occidental ha ido de la mano con la transformación de la figura animal en la tradición artística, desde las representaciones prehistóricas hasta el arte electrónico del siglo XXI.

Como se ha señalado, el "giro animal" en el arte y la cultura comienza a adquirir fuerza en los trabajos de pensadores como Deleuze, Guattari, Berger, Derrida y Haraway, cuyos aportes teóricos son fundantes para los estudios posthumanos y animales que buscan una nueva definición del ser humano en relación con las demás entidades que habitan el mundo tras la crisis del humanismo. En el contexto latinoamericano, el "giro animal" derivó en acercamientos culturales y teóricos al animal desde perspectivas críticas, donde una de las instituciones más salientes para tales estudios es el Instituto de Estudios Críticos Animales fundado en el año 2014 y su correspondiente revista académica, la Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales. [16]

[16] Es la primera revista académica en español y portugués dedicada a la promoción y difusión de los Estudios Críticos Animales (ECA) en Latinoamérica. Fundada por el Instituto Latinoamericano de Estudios Críticos Animales (ILECA), tiene un enfoque trans e interdisciplinario y busca crear espacios para investigar y discutir la liberación animal, la explotación y la subordinación en todas sus formas (https://revistaleca.org/index.php/leca).

### 1.1.3 Presencia animal: de la Antigüedad clásica al siglo XX

La historia de nuestra relación con los animales ha estado plagada de ambigüedades, a modo de referencia, han protagonizado parte de la literatura universal desde siempre, a veces como herramientas, seres arquetípicos o comodines que se agazapan tras las variadas formas artísticas. Posiblemente las historias más antiguas sean aquellas donde no se distingue muy bien al ser humano del animal. En muchas mitologías se cita a diversos animales como antepasados o incluso como deidades de distintas tribus o grupos humanos, a través de la palabra-imagen de animales, con la escritura cuneiforme, los jeroglíficos y los códices. En las mitologías occidentales y en el discurso bíblico han aparecido como figuras de sacrificio o como seres semejantes a monstruos.

En la mitología grecolatina el perro Cerberos, conocido como Can Cerberos, fue representado como un monstruo de tres cabezas al cuidado de las puertas del inframundo. Aquí me detengo en el texto sobre el Cancerbero descrito en el *Manual de zoología fantástica* (1966)[17] de Margarita Guerrero y Jorge Luis Borges, libro que, cabe añadir, será un referente constante en esta tesis, ya que por su estructura y temática me parece útil, pues es una obra que sigue la tradición de los bestiarios que se remontan a la Antigüedad alejandrina y alcanzan su apogeo en la Alta Edad Media y se extienden hasta los comienzos del Renacimiento[18]. En atención a las criaturas del imaginario borgiano, que resulta de una asimilación de la tradición mitológica y literaria, el texto enuncia:

> Si el infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen *atroz*. La Teogonía de Hesíodo le atribuye cincuenta cabezas; para mayor

[17] *Manual de zoología* es un libro que contiene la investigación de literaturas clásicas y orientales, principalmente de la cultura grecolatina, en lo que respecta a la imaginería fantástica de lo animal. En el prólogo, los autores, Margarita Guerrero y Jorge Luis Borges, entrelazan el acercamiento del niño llevado a un zoológico real a la proximidad del jardín zoológico de las mitologías, que ha sido llevado al ámbito de la literatura y el arte, como cosa inevitable.
En 1983 el Fondo de Cultura Económica le solicitó a Francisco Toledo unos cuadros para ilustrar los textos de Borges en ocasión de la reimpresión del *Manual de zoología*, escrito en 1957. En 2013 le editorial Arte de México publica la segunda edición del volumen *Zoología Fantástica* de Francisco Toledo y Jorge Luis Borges en colaboración con Margarita Guerrero, libro que reúne las reproducciones de las 46 tintas y acuarelas que el artista oaxaqueño dedica al bestiario; imágenes que muestran, repetidamente, una ruptura en la representación, con respecto a las narraciones que acompañan [véase Cannavacciuolo, Margherita (2021)].

[18] Julieta Yelin, en su artículo "El bestiario inhumano" (2009), ofrece un análisis crítico y una perspectiva original sobre el *Manual de zoología fantástica* de Borges y Guerrero, que en particular me parece indispensable, pues ha profundizado en las ideas de lo fantástico e inhumano presentes en el libro y la forma en que el bestiario funciona como un "devenir-animal" y un espacio para lo imperceptible, y las relaciones con el pensamiento de filósofos contemporáneos.

> comodidad de las artes plásticas, este número ha sido rebajado y las tres cabezas del cancerbero son del dominio público […]. Dante le presta caracteres humanos que agravan su *índole infernal*: barba mugrienta y negra, manos uñosas que desgarran entre la lluvia, las almas de los réprobos. Muerde, ladra y muestra los dientes (15).[19]



*Hércules y el Cancerbero*
(1634)
Francisco de Zurbarán
Museo del Prado
Óleo y lienzo

En el mejor de los casos, los perros, por seguir la referencia animal canina, han aparecido cercanos al hombre. Hace más de 2800 años, en la *Odisea*, Libro XVII, 301, Homero escribió cómo el perro Argos es el único en reconocer a Ulises a su regreso a Ítaca, cuando éste se aproxima disfrazado de mendigo. Argos sufre los desdenes de los pretendientes de Penélope, sin que nadie se ocupe de él, ni nadie repare en su humillación.

La escena es poderosa porque ningún hombre y ninguna mujer en la isla de Ítaca había reconocido a Ulises vestido de mendigo: es Argos, su viejo perro, quien repentinamente reconoce a aquel hombre. Es, además, un referente "conmovedor", tanto en el marco de la épica grecolatina como en el mito en general, pues no tiene en la literatura antigua lugares paralelos en el vínculo del humano con los demás animales. Por ello, vale la pena revisar exhaustivamente el reto literario y artístico que ha implicado la representación de los animales. ¿Qué han sido los animales para los hombres?, es la pregunta, y de ésta deriva ¿cuáles son los procedimientos con los que la literatura y el arte abordan la representación de los animales y de la animalidad?

Retomo la escena de la *Odisea*: el perro está agonizando lentamente sobre el estiércol y, al sonido de una voz, alza la cabeza, mira a un mendigo hablando con el porquero, pero el disfraz no

[19] El subrayado es mío.

engaña al perro: *mira* a Ulises en el mendigo. En ese mismo instante, de pronto, el propio Ulises percibe que ha sido reconocido en aquel espacio, que alguien *lo mira*. Ulises observa a su alrededor y al fin advierte, no lejos del portal, yaciendo en el montón de basura y paja sucia, a su viejo perro, Argos, con el que perseguía jabalíes, ciervos, liebres, cabras montesas veinte años atrás, cuando era rey de la isla. Sólo que Ulises no quiere ser reconocido y limpia una lágrima que se desliza por su mejilla, ensuciada con un pedazo de carbón a fin de no ser identificado. Argos alza los ojos, sacude su hocico, mira a Ulises en el mendigo, agacha las dos orejas, ya no puede salir a su encuentro y lo saluda trabajosamente con la cola, antes de morir.

Irremisiblemente este pasaje se enlaza con la hipótesis que Jacques Derrida, en *El animal que estoy si(gui)endo* (2008), nos confía, y que se deriva del cruce de miradas con su gata-gato, aquella que lo sigue rutinariamente, que lo ve desnudo y dispuesto a hacer algo totalmente distinto:

> Mientras que estoy aquí desnudo bajo los ojos de lo que ellos denominan "animal", una ficción aparece entonces como un cuadro ante mi imaginación, una especie de clasificación linneana, una taxonomía del *punto de vista de los animales*: no habría en el fondo, además de la diferencia evocada antes entre el poema y el filosofema, más que dos tipos de discurso, dos situaciones de conocimiento sobre lo animal, dos grandes formas de tratado teórico o filosófico del animal. […] Estarían, en primer lugar, los textos firmados por gente que, sin duda, ha visto, observado, analizado, reflexionado al animal pero que nunca se ha *visto vista* por el animal; gente que nunca se ha cruzado con la mirada de un animal posada sobre ellos […]; no han podido, o querido, extraer ninguna consecuencia sistemática del hecho de que un animal pudiese, mirándoles a la cara, verlos vestidos o desnudos, y en resumen, sin una palabra, *dirigirse a ellos*; no han tenido en absoluto en cuenta el hecho de que lo que denominan "animal" podía *mirarlos* y *dirigirse* a ellos, desde allá, desde un origen radicalmente distinto […]. Sucede como si los hombres de esta configuración hubieran visto sin ser vistos, como si ellos hubieran visto al animal sin ser vistos por él […]: sin haberse visto vistos desnudos por alguien que - desde el fondo de una vida llamada animal y no solamente a través de la mirada– les habría obligado a reconocer, en el momento de dirigirse a ellos, que eso les miraba y les concernía (28-29).[20]

En seguida, Derrida asegura que no le parece que a estos hombres no les haya ocurrido, que, más bien dicho, se trata de una denegación y que, esto último –la denegación de saberse vistos por

[20] Subrayado en el original.

la otredad-, corresponde a un listado de lo propio del hombre, al de una humanidad ante todo preocupada y celosa de sí misma.

Regresando a las representaciones de los imaginarios perrunos, éstos han servido como tema para tratar la condición humana y, por lo tanto, la condición animal, desde distintos soportes: la oralidad, las artes plásticas y lo literario. La palabra y el lenguaje literario ocupan un lugar privilegiado en la construcción de la realidad –incluso si es una realidad imaginaria-, llega a ser igual o más contundente y profunda que la verdad histórica o el discurso lógico.

Esopo, alrededor del 600 a. C., en sus *Fábulas*, recurre a perros humanizados y moralizantes como una forma de enseñar principios de comportamiento. Sobre todo, a partir del renacimiento europeo y de la modernidad, los perros adquieren una presencia literaria sostenida. En el corpus de autores que se pasean por los intersticios de la condición humana en interacción con la condición del resto de los animales, en especial la del perro, habría que agregar numerosas novelas y poemarios. Sin embargo, me detendré aquí, pues en los siguientes apartados desarrollaré cómo se ha manifestado la presencia del animal en la tradición literaria.

Someramente, he expuesto lo que concierne a la palabra, sin embargo, en el ámbito de lo visual, me permito delinear una serie de referencias a la pintura antigua, pues en más de un sentido el animal no ha dejado de ser presencia en el arte, incluso en el arte contemporáneo con nuevos significados simbólicos.

El compendio enciclopédico *Las Metamorfosis*, de Ovidio (año VIII d.C.), en donde hay todo tipo de animales y un repaso de la mitología, ha motivado citas, fábulas y obras teatrales. En esta relación de metamorfosis, en especial, encontramos que no sólo es que los dioses adoptan formas de animales, en los 15 libros que constituyen la obra se describen todo tipo de seres que sirven, en épocas posteriores, de referencia e inspiración para su reinterpretación y citación de autores que han tenido una cultura clásica.

Muchas nociones que tenemos de la animalidad provienen, históricamente, de los mitos, que para muchos han sido reflejo del profundo mundo interior del humano, un mundo lleno de misterios, convirtiéndose en historias simbólicas, no menos reales que el mundo físico. Así, las más de las veces, los animales literarios son símbolos de algo.

Siguiendo con el *Manual de zoología fantástica*, ahí se enumera, entre los seres fantásticos en combinación de dos o más animales o con el ser humano, al Basilisco que, según Guerrero y Borges, se modifica hacia la fealdad y el horror y que Plinio el Antiguo describe como una

serpiente que en la cabeza tenía una mancha en forma de corona; y para la Edad Media es un gallo cuadrúpedo y coronado de plumaje amarillo.

Los Centauros eran bestias, descritas con cuerpo de caballo, torso y cabeza humana que vivían en Tesalia, seres primitivos, violentos y libidinosos, que se alimentaban de carne cruda y vivían en estado salvaje en los bosques o en los montes.

Otro ser referido es el Dragón, gruesa serpiente con garras y alas, criatura conocida universalmente. En el mundo occidental se le asocia con el fuego, concebido como ser malvado. La hazaña clásica de los héroes era matarlo (Hércules, Sigurd, San Miguel, San Jorge). En contraste, en Oriente es símbolo de felicidad y brinda protección contra los malos espíritus.

Los orígenes de las formas literarias de representación animal que han invadido la historia de la literatura occidental provienen de la época clásica, pasando por el Medioevo, para llegar a la contemporaneidad. Los animales se han representado a partir de canciones, hagiografías, bestiarios, espectáculos teatrales, gestas, fábulas, coloquios, poemas y relatos. Podrían seguirse enumerando más animales fantásticos, la cuestión es esclarecer que algunos de los mitos sobre animales reflejados en *Manual de zoología* se constituyen como una realidad y como un símbolo (el león), algunos más como símbolo que como realidad, tal es el caso del minotauro. Lo que se desea plantear es que el entramado conceptual alrededor del animal es complejo, ya que unas tradiciones se alimentan de otras y dentro de una misma tradición los animales convertidos en símbolos son elaborados y reelaborados según la necesidad del contexto en el que se incluyen.

En la Edad Media europea el animal era una parte importantísima, tanto en el sustento como en la economía y la pertenencia a una clase social. Fue un momento de la historia en el que existió una relación única entre ambas especies, la humana y la animal, interesándose fuertemente por los animales salvajes, lo que ocasionó el nacimiento de las menageries (las colecciones de animales que dieron pie a los zoos modernos), y creándose el género literario del Bestiario.

A nivel artístico, se otorgó a los animales una mayor profusión de significados alegóricos basados principalmente en tres fuentes: la religiosa, la civil y la mágica. Cada una con un objetivo y un fin: la enseñanza y la transmisión del dogma y la moral cristiana; la distinción y pertenencia a un status social u a otro enalteciendo los valores de cada linaje, familia o profesión; y la voluntad de sanar o enfermar, ayudar o hundir física o psicológicamente a sus amigos o contrincantes. El artista utilizaba una iconografía u otra según el tipo de obra que quería o tenía que hacer.

En "De fábulas y bestiarios: la interpretación simbólica de los animales en la Edad Media" (1998), María José Rodilla plantea, según la teoría medieval de la interpretación, que los bestiarios tienen cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y anagógico (interpretación mística) (1). En particular, en torno al siglo XII, estudiosos como San Isidoro de Sevilla o San Ambrosio expandieron el concepto de usar los animales como métodos de enseñanza de la religión. El cordero se convirtió en el símbolo de Cristo, pero hay una larga lista de animales con significados diversos, pues la iconografía cristiana es un amplio terreno para el estudio de animales simbólicos. Pueden representar virtudes o acompañar a los santos a manera de atributos, pero también pueden significar vicios o inclusive demonios.

En cuanto al arte medieval se encuentran principalmente tres tipos de fuentes de alegoría animal: a) la iconografía religiosa que enseñaba a los ciudadanos analfabetos la doctrina y el comportamiento cristiano. En ella, a veces, un mismo animal tenía diferentes significados según la pose en que se representaba. Es el caso del cordero, si este se mostraba erguido, simbolizaba a la iglesia triunfante; si del costado del cordero salía un chorro de sangre hasta un cáliz, era el símbolo del Agnus Dei; y, si el cordero tenía una pequeña bandera decorada con la cruz, significaba la resurrección y era el símbolo de Cristo redentor de los hombres. b) la simbología civil, cuya fuente principal era la ciencia heráldica que otorgaba a los animales un status social: el león representaba a los nobles; el lobo al villano, a la nobleza descarriada, a los eclesiásticos o a la pequeña burguesía; y los animales domésticos, como el cordero y el conejo, al resto de la población. c) el iconismo de la magia blanca y de la magia negra, en el que unos animales sanaban tanto física como psíquicamente y en el que otros eran capaces de anular y destruir al hombre. En ocasiones, los significados de la iconografía animal, dependiendo de la fuente que los originaba, tenían significados contrapuestos; si para una fuente un animal tenía connotaciones positivas podía ser que para otra fueran negativas.

Para continuar, me detendré en la figura del gato como una de las representaciones derivadas de los bestiarios medievales, libros que combinaban texto e imágenes –ilustraciones- de animales reales y fantásticos, que se desarrollaron principalmente en la Edad Media en Europa. Sus raíces se encuentran en la tradición grecolatina, especialmente en obras como *Physiologus*, que, según S. Sebastián fue el libro de historia natural, más popular de Europa hasta el Siglo XVIII Los datos eran tomados de autores antiguos como: Aristóteles, Plinio "el Viejo", Heródoto, Plutarco, Eliana, Solino, etc. La obra se atribuye a diversos autores, por ejemplo, San Epifanio (s.

IV), pero el texto original podría remontarse hasta el siglo II. Este manual zoológico-simbólico fue traducido al latín en el siglo IV o V (el original se escribió en griego).

El gato se asoció a todo tipo de males y pecados desde el medioevo. Los felinos eran criaturas malditas asociadas al diablo y a las brujas. La primera razón de esta connotación negativa es puramente religiosa. En el antiguo Egipto, el gato era un animal sagrado hasta el punto de recibir las mismas exequias funerarias que los seres humanos. Sin embargo, la capacidad de los gatos para ver en la oscuridad hizo que en la Edad Media se asociase a los gatos a movimientos como las herejías y, por ende, se les colgase el estigma supersticioso que aún hoy perdura, especialmente sobre los de color negro. Esta y otras anécdotas son algunas de las explicaciones que justifican por qué los gatos en la Edad Media estaban pictóricamente representados negativamente. La razón por la que los gatos eran retratados de forma tan inquietante en el arte era porque esa era la técnica habitual para retratar a las bestias salvajes, una manera de advertir a los creyentes de que se mantuvieran alejados de criaturas peligrosas o en este caso directamente maléficas. A menudo este tipo de animales eran retratados con rasgos humanos y extrañas expresiones en contraposición a los rostros inexpresivos y tranquilos de los seres humanos.



Gato demoníaco del Libro de las Horas (siglo XV)
Biblioteca Nacional de Francia

En tanto a zoología literaria y su variado empleo en la simbología de animales, en "Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal" (2024), José Manuel Marrero Henríquez refiere que, al ser símbolos de algo, en poco o nada se

atiende al animal que lo sustenta, y que en la Edad Media es tal la heterogeneidad y variedad de usos de los animales que se hace difícil sistematizar su presencia en la literatura. Siguiendo a Fernando Baños Vallejo, en "Animalismo y ecología", en el trazo de los animales como símbolo desde la antigüedad clásica hasta la Edad Media, mantiene que esta dificultad es porque en la literatura "coexisten en la Edad Media, al menos, las siguientes tradiciones: la bíblica y patrística, la de los naturalistas paganos –que se remonta a Aristóteles y encuentra una contribución fundamental para la Edad Media en Plinio el Viejo-, la de *Physiologus* y los bestiarios medievales, y la de las *Etimologías* isidorianas" (273).

Mayormente es en las fábulas que los animales fungen como personajes dotados de las pasiones humanas: la codicia, la soberbia, la envidia. A veces, como prototipo de nobleza y fuerza son representados a través del león, y de la astucia con el zorro. La reflexión que surge de la fábula es la del animal como signo y su potencial pedagógico del antropomorfismo. Dado que en la lógica occidental el animal no tiene raciocinio y menos voz, el acercamiento al otro animal es darle voz, de manera que el animal se exprese en primera persona y cuente lo que siente y piensa. Sin embargo, para Marrero Henríquez la fábula está muy lejos de conseguir este objetivo:

> En la fábula es la voz humana la que resuena en la del animal y la que al animal traslada la moralidad y el raciocinio que se derivan del carácter lingüístico del ser humano. La locuacidad con que en las fábulas se inviste a hormigas, zorros, lobos, corderos y cigarras no busca reconocer a los animales en su animalidad, sino que los utiliza pedagógicamente y los transforma en símbolo de los vicios y las virtudes de la moralidad humana, como ocurre con la de "La hormiga y la pulga", de Tomás de Iriarte, que ilustra el valor del quehacer cotidiano frente a la holgazanería parlanchina… (269).

Teniendo en cuenta que un género como la fábula ha llegado hasta nuestros días habiendo nacido aproximadamente en el siglo VI a. C. -esto significa que cuenta con una vida de más de 26 siglos-, se comprende la importancia que tiene en lo que respecta al tema que aquí nos ocupa. Ya se ha mencionado la presencia de Esopo en la literatura como figura emblemática y su legado moralista, a él se le atribuye el origen de la fábula y su nombre ha sido multicitado a la hora de comprender nuevos textos. Algunos autores sitúan a Esopo en el siglo VI a. C., como natural de Frigia o Tracia. A él se hace referencia en algunos pasajes de obras de autores como Heródoto, Aristófanes, Platón Aristóteles o Fedro.

En "Historia y ética de la fábula esópica" (1976) Carlos García Gual afirma que "la fábula esópica fue más que el nombre que se atribuyó a las recopilaciones de fábulas con las que posteriormente se formaron colecciones, que a una propia y exclusiva de dicho autor". La primera de estas recopilaciones de las que se tienen constancia es la que alrededor del año 300 a. C., escribió el filósofo Demetrio de Falero. Además, han llegado otras tres colecciones de la época antigua greco-latina: la de Fedro, la de la Babrio y una de *Fábulas Anónimas Griegas*. Las fábulas de animales se encuentran mezcladas con cuentos, máximas y anécdotas con función moralista, que hoy en día persiste en los objetivos de aprendizaje en las escuelas de nuestro contexto.

Situándonos en la Edad Media, en esta época se recogió la tradición esópica, adquiriendo la fábula gran popularidad entre el pueblo y empleándose tanto como elemento moralizador como a modo de sátira. En la España bajomedieval, Pedro Alfonso compuso, a principios del siglo XII, una compilación llamada *Disciplina Clericalis*. En los siglos XIV y XV se desarrollaron fábulas y apólogos en las obras del Arcipreste de Hita y de Don Juan Manuel. Y fue, entre los siglos XVII y XVIII, en los que la fábula alcanzó su esplendor. Con La Fontaine, el antiguo género fue revestido de nuevos motivos y de él partió la concepción moderna de la fábula como género exclusivamente animalístico.

Las cuatro figuras más relevantes de la tradición fabulística española, entre los siglos XIII y XIX, son Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego, así como Ramón de Campoamor y Juan Eugenio de Hartzenbusch. Las fábulas han ido ramificándose y asentándose literariamente y, por ende, en el pensamiento colectivo de la sociedad europea, en general, y en la española y latinoamericana, en particular.

Francisco González Díaz (1866-1945), ensayista del modernismo hispánico, en su libro *Cultura y turismo*, enuncia que "la fábula es un fraude, pues ni hace honor al animal del que hace uso ni lo respeta en la medida en que sin su permiso lo transforma en ser racional". Y muy tajantemente expresa:

> La Fontaine no se satisfizo con dar a los seres irracionales su propia elocuencia, la elocuencia del hombre expresada en un humano idioma. Para moralizar hízolos razonadores, taimados, cobardes, amorosos, caritativos y vengativos. Les infundió nuestras pasiones y al infundírselas con la razón, con la responsabilidad, los echó a perder. A un animal le falsifican la naturaleza. Cómo ellos no se percataron de la mala partida que se les jugaba, como ellos solo tienen la voz que les han prestado los fabulistas, siguieron guardando su eterno silencio enigmático (92).

Al respecto, Marrero Henríquez acepta las apreciaciones de González Díaz, pero plantea la posibilidad de que el antropomorfismo pueda contribuir a acercar el mundo animal a los lectores, como en el caso de los niños, que a través de las fábulas se les puede enseñar y sensibilizar en lo que se refiere al interés por los animales. Él y Lorraine Kerslake Young (autora que se dedica al estudio de la literatura infantil y la ecocrítica) abren la pauta de que a través de la literatura infantil se podría tener un efecto pedagógicamente beneficioso. Y sopesan "la medida en que las representaciones antropomórficas de la literatura infantil pueden ser una herramienta útil para la erradicación del antropocentrismo" (271). Así, puede justificarse o considerarse que dicha herramienta, la misma fábula, es necesaria para fomentar la imaginación medioambiental y la empatía con los animales en los niños.

Por otro lado, la narrativa medieval influyó en los motivos y tópicos que configuraron el género de caballerías en el Renacimiento. En ese sentido y como se sabe, muchos recursos, motivos y episodios propios de los libros de caballerías, fueron retomados, reelaborados e incorporados por Cervantes a su obra. *Don Quijote*, por ejemplo, se rige por ellos y a través de ese filtro caballeresco lee, comprende y vive el mundo. Sin embargo, hay episodios de corte y calco caballeresco, casi identificables como motivos propios del género, en que Cervantes sustituye los aspectos heroicos, épicos u honorables con la presencia de animales que vinculan al caballero con cerdos, bueyes, burro.

Hasta aquí se ha explorado cómo en la literatura y el arte se han representado los animales entre la época clásica y el medioevo. No está de más mencionar que este recorrido no intenta ser más que somero para adelantar el estudio sobre el que se centra esta tesis. Sin embargo, vale mencionar que como puente entre el último estilo artístico de la Edad Media y el primer indicio del Renacimiento se pueden mencionar a tres pintores que produjeron obras emblemáticas en las que los animales tenían un papel especial: Pisanello, Uccello y El Bosco.

Antonio di Puccio Pisano, Pisanello (1395-1455), fue un amante de la representación naturalista de los animales y en muchas de sus obras forman parte de las escenas representadas: el "Retrato de una princesa de la casa de Este" (1436-1449) en el que plasma a cuatro maravillosas mariposas, es un ejemplo. Paola Di Dono, Uccello (1397-1475) era admirado por su forma de plasmar a los animales en los frescos y encargos que realizaba, como la serie de escenas de caballos y de otros animales para la casa de los Médici. Jeroen van Aeken, El Bosco (1450- 1516) llegó a representar animales símbolos del pecado y la malicia, aunque muy exóticos para la época.

Animales como las jirafas, los elefantes, los leones, los leopardos son animales africanos desconocidos o muy raros en Europa por lo que se cree que El Bosco pudo tener referencias de ellos a través de los bestiarios medievales.

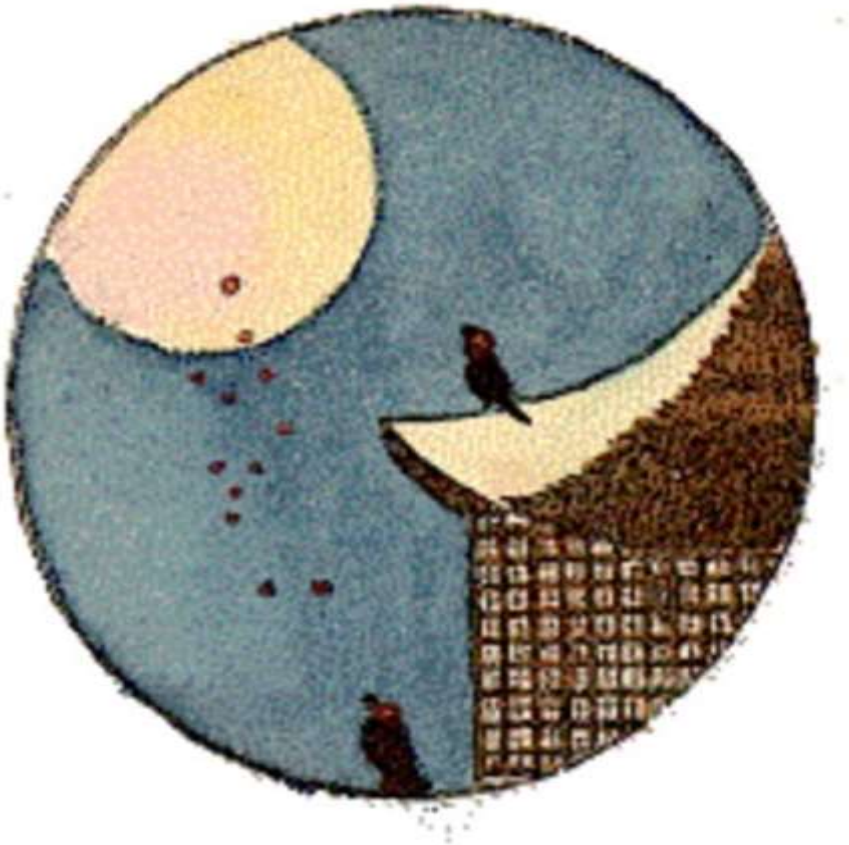
En el Renacimiento pleno podemos hablar de dos artistas que también se interesaron en plasmar con naturalismo y estilo a los animales en sus obras: Leonardo Da Vinci y Alberto Durero. Leonardo Da Vinci, muy particularmente, amaba a los animales y a la naturaleza por lo que los posicionó en una situación más elevada que otros contemporáneos suyos, como Miguel Ángel o Rafael que estaban más interesados en la representación de la humanidad y la divinidad.[21]

Y en lo que respecta a la literatura, es entre siglo XIX y el siglo XX que aparecen figuras con un pensamiento que pudiera pretenderse medioambientalista y animalista en el marco del hispanismo. Desde el análisis literario llamado ecocrítica, puede citarse la obra de Francisco González Díaz, autor sobre el que me detenido líneas arriba y acerca del cual se han desarrollado estudios que lo reivindican. Sin embargo, también cabe mencionar a Juan Ramón Jiménez con *Platero y yo*, y a Enrique González Martínez, con su poesía modernista en su camino hacia el conocimiento del animal no humano, como tantos otros pintores, escritores y poetas.

[21] Para un estudio más profundo sobre el vínculo entre Leonardo Da Vinci y los animales, véase "Leonardo da Vinci vio en los animales la imagen del mundo", de Arielle Saiber (2019), en donde plantea que, a diferencia de muchos pensadores de su época, quienes antropomorfizaron la Tierra, Leonardo terramorfizó al hombre. Los animales, escribió da Vinci, son "la imagen del mundo. Reflejan la Tierra, al igual que nosotros".

## Capítulo 2

## Hacia una interpretación de la poesía tabladiana: animal-palabra-imagen



Escribir, pintar el vuelo –libre- del ruiseñor.

*"¡Ah, si yo pudiera vivir lo que ustedes vivirán, haría lo que los viejos pintores del Japón: escribiría la palabra ruiseñor y el ruiseñor cantando echaría a volar!"*

Fragmento de una carta de Tablada a González de Mendoza

# Capítulo 2

## Hacia una interpretación de la poesía tabladiana: animal-palabra-imagen

Las páginas del capítulo anterior han servido para dar un breve repaso sobre cómo la tradición literaria y artística, en sus distintas expresiones ha tendido a la desanimalización de los animales y los ha reducido a lugares comunes, *topoi*[22], que éstos están vinculados a ideas de diversa índole, que funcionan como motivos narrativos y que el edificio de la cultura mutila su animalidad a capricho de metáforas, símbolos, signos, etc. Uno de los principales aspectos que se han analizado es la función que ha tenido la oposición hombre/animal en el desarrollo del pensamiento humano, que se ha visto traducido en las representaciones artísticas sobre los animales. Sin embargo, principalmente a partir del siglo XIX los intentos por representar a los animales desde otras perspectivas han sido muy variados.

Eso, por un lado y, por otro, he de decir que en lo que respecta a la visualidad y a la textualidad, los trabajos recientes de Rodolfo Mata y María Andrea Giovine permiten conformar los antecedentes de la poesía visual-textual de José Juan Tablada, uno de los artistas mexicanos que con su obra refleja un ejercicio continuo en la relación entre poesía e imagen. Y, sin embargo, no se puede dejar de mencionar que sin el interés que José María González de Mendoza y Héctor Valdés (1971) mostraron en recopilar la obra de Tablada no existiría este conocimiento de "la diversidad de sus manifestaciones, que movió a Ramón López Velarde a clasificarlo, en 1918, como el artista más completo de México" (González de Mendoza, 1970, 114).

[22] Helena Beristáin, en *Diccionario de retórica y poética*, refiere que *topoi*, en la tradición grecolatina "es la primera de las partes de la retórica, que corresponde a los argumentos primera fase preparatoria del discurso oratorio", a su contenido. Esto abarca la selección de argumentos e ideas. La influencia de esta argumentación, en la consideración de los animales en la literatura, es una clave más para comprender los procesos discursivos del razonamiento occidental: "Los argumentos y las ideas funcionan como instrumentos intelectuales (que convencen) o cómo instrumentos afectivos (que conmueven) para lograr la persuasión mediante un alto grado de credibilidad" (273).

Para el desarrollo de mi investigación ha sido esencial atender a las ediciones facsimilares de Rodolfo Mata, en lo que respecta a *Un día… poemas sintéticos*, en este caso también a la edición de Margarito Cuéllar, *Li-Po y otros poemas* y *El jarro de flores. Disociaciones líricas*. También he revisado el manuscrito original que el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM alberga en el fondo reservado José María de Mendoza[23].

Margarito Cuéllar, siguiendo la división que J. M. González de Mendoza, fragmenta la obra poética de Tablada en tres momentos: poemas de juventud, que va de 1891 a 1900; época intermedia, de 1901 a 1918; y época moderna, de 1919 a 1930.

La primera etapa trae consigo la publicación de sus primeros poemas en revistas como *El Universal* de manera sostenida y una primera versión de *El florilegio* (1899), así como su acercamiento a lo que el poeta llamó "paraísos artificiales". A esta etapa pertenece su poema "Misa negra", recordado por su polémica suscitada en 1893, durante la recepción inicial, por el tema que refleja el deseo y el ansia de gozo en los excesos, el perdón, el amor y la fe. Octavio Paz promovió desde 1945, año en que muere Tablada, la valoración de la obra del poeta como uno de los pilares en la poesía hispanoamericana, colocándolo junto a Ramón López Velarde y Enrique González Martínez; en "Estela de José Juan Tablada" manifiesta que, en la etapa modernista, Tablada adopta este modelo literario como una "receta" que, por su espíritu innovador, dejará atrás en poco tiempo: "pero el disfraz lo cansa y apenas el modernismo se ha convertido en una feria vulgar, se despoja de sus ropajes recamados" (Paz, 1994:158). Es importante realizar una precisión en lo que respecta a las actitudes poéticas de Tablada, pues él fue un impulsor del movimiento decadentista en México, como integrante de un movimiento que mostró una profunda convicción respecto a las necesidades de la poesía de fin de siglo, lo desarrolló con estricto apego a una reforma del arte, que fuera más allá del "servilismo" nacionalista que ejercían la mayor parte de los escritores durante el Porfiriato, y que tanta crítica negativa ha generado alrededor de la figura del poeta por su cercanía con Porfirio Díaz. Es decir, existió el modernismo como un movimiento literario que, si bien surgió en medio de la censura, también generó voces críticas que sufrieron represión y que buscaron nuevas formas artísticas sin éxito. A Tablada le costó, a los 22 años, su salida de la redacción del diario *El País* y durante décadas no se consideraron sus aportaciones, entre ellas la

[23] Colección que incluye obras relacionadas con filología, traducción y otros campos humanísticos que perteneció al Abate y amigo de José Juan Tablada. El vínculo amistoso entre ambos está relatado en la Presentación de José Juan Tablada. Los mejores poemas (2016).

traslación del haiku a México, la inauguración de la poesía visual y el impulso incipiente de un género ahora llamado ecopoesía[24].

Este período es en el que también nace la *Revista Moderna* en 1898 y en donde Tablada toma un impulso definitivo en la escritura de poemas, ensayos, reseñas y traducciones. Cuatro años después de su viaje a Japón, Tablada publica una segunda versión de *El florilegio*, que pasa de 33 poemas a 88, y es porque ya sus poemas empiezan a hacer resonar términos alusivos a la atmósfera japonesa, "es a partir de este momento que incorpora un formato clásico de la poesía oriental: las utas, pequeñas piezas de la lírica popular compuesta por 31 sílabas" (M. Cuéllar, 2019: XXI).

La segunda etapa corresponde a asuntos "más pragmáticos", como impartir clases en la Escuela Nacional Preparatoria, comercializar vinos, viajar, hacer periodismo, leer y vincularse cada vez más con el arte y cultura japonesa. Esta etapa se cierra con lo que Cuéllar llama "el difícil tránsito entre el decálogo decadentista del modernismo y la vanguardia", con el libro *Al sol y bajo la luna*, de 1918. Este libro contiene el poema "El poema de Okusai", en donde se usa la grafía Okusai, sin la h inicial, sobre el que más adelante me detendré dada su relevancia como texto que marca la transición hacia lo visual, lo textual y lo animal.

La etapa moderna corresponde a la trilogía que coloca al poeta en la historia de las vanguardias de Hispanoamérica y que, al menos desde la posición de quien escribe, hasta hace muy poco había sido menos explorada que las otras dos etapas. *Un día… poemas sintéticos*, *Li-Po y otros poemas* y *El jarro de flores. Disociaciones líricas* son los tres libros que conforman un viaje formal y temático a la geografía de la tradición japonesa. A esta renovación poética habría que sumarle el otro viaje –cada libro también es un viaje-, el que complementó con su estancia en Japón, el que trascurre entre Bogotá, Caracas y Nueva York, cuando el gobierno de Carranza había perdonado a Tablada por su pasado huertista y lo incorporó al servicio exterior como secretario en la Legación mexicana en Colombia. Y que en 1920 en su viaje a Nueva York abre la Librería de los Latinos, que importa y exporta libros y que tendrá una existencia breve.

Los paisajes, el vínculo amoroso con Nina Cabrera y la estabilidad económica contribuyeron claramente a su renovación poética y entre 1919 y 1920 escribió completo, de acuerdo a las indagaciones de Zaïzeff -mencionado por Cuéllar-, el libro *Un día…*, así como

[24] Género de poesía que tiene un fuerte mensaje ecológico o ambiental, con el objetivo de crear conciencia sobre la naturaleza, los ecosistemas. Contribuye a la sensibilización y el conocimiento de los animales y las plantas, estableciendo conexiones entre la actividad humana, como la escritura, y el entorno que la produce.

algunos textos que integrará en los años siguientes a las obras *Li-Po y otros poemas* y a *El jarro de flores*. Así encierra Cuéllar la importancia del viaje, en múltiples resultados que aquí se abordan: "…La Esperanza, población cercana a Bogotá, tierra caliente y sin la altura de la capital, debió conectar a Tablada con las reminiscencias de su viaje a Japón 19 años antes y convertirse en un detonante" (XIV).

El interés por la división en etapas de la obra poética de Tablada es útil porque quiero resaltar que, sin la primera etapa -propiamente decadentista- y sin la etapa de transición hasta llegar a la de vanguardia, no hubiera existido la concepción poética que aquí interesa. Teniendo en cuenta que ningún tema se encuentra aislado de otro y que, además, un tema puede anunciarse -aunque no con plenitud- en un libro antes que en otro, cabe señalar que la visualidad, la textualidad y la animalidad están presentes en libros anteriores a *Un día…* Un ejemplo de la continuidad o persistencia de los temas en la obra tabladiana lo ofrece la relación existente entre "El poema de Okusai" y poemas posteriores.

Revisitar la poesía de José Juan Tablada (México, 1871), apreciada desde hace muchos años, me llevó a enfrentarme a una concepción de la animalidad desde la ruptura y a una renovación del lenguaje que me parece no se había atendido lo suficiente. Intentaré repetir mínimamente lo que en reiteradas ocasiones se ha dicho de él: poeta modernista, japonista, coleccionista, naturalista, acuarelista, dibujante, crítico de arte e introductor de nuevas formas artísticas. Su obra ha transformado de forma insólita el panorama artístico actual en México, incluso cuando su estética de la brevedad fue poco comprendida en su momento. En este sentido, mi deseo, en lo que respecta al fenómeno animal, es atender al tratamiento del tema desde una variación híbrida: una visión moderna del mundo, con un profundo conocimiento de la cultura occidental y oriental, así como de la naturaleza.

Desde hace varios años se han desarrollado investigaciones que muestran la posición de la obra de Tablada en el contexto contemporáneo, principalmente en 1) la confirmación del viaje de Tablada a Japón (2014), por Martín Camps, 2) un catálogo con el concepto curatorial de la estampa japonesa y los referentes gráficos de Tablada, *Pasajero 21* (2019), por Amaury A. García y 3) el relanzamiento del sitio electrónico sobre la obra escrita y visual, *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen* (2021), con Rodolfo Mata como coordinador del proyecto.

Sin embargo, la exploración que concierte a este trabajo es el que atraviesa a la tríada animalidad-palabra-imagen. Por ello, existe en este estudio el interés por la poética animalista de

Tablada, aquélla que surge del misterio, de la sorpresa y de la revelación del poeta frente a la causa de su asombro. En "Carta de José Juan Tablada a Ramón López Velarde", así explica el trasfondo de su estética:

> …mi poesía, aunque semejante en un principio a la de Apollinaire, es hoy totalmente distinta; en mi obra el carácter ideográfico es circunstancial, los caracteres generales son más bien la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos, y una relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de emoción (Tablada, 2021).




[un pájaro que trina
musical y breve
como una ocarina
en un almendro
florido de nieve]

*Li-Po y otros poemas*
(1920)

En el marco metodológico de este estudio, el capítulo dedicado al análisis de la poesía desde la intermedialidad y la ecocrítica atenderá de manera prioritaria a la precisión con la que Tablada define su propia producción, explorando el alcance de lo que él denomina el carácter "circunstancial" y la "relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de emoción". Desde la perspectiva de los estudios intermediales, este pasaje permite desarticular la filiación directa con Guillaume Apollinaire para examinar cómo el dispositivo visual y la síntesis operan no como un fin formalista en sí mismo, sino como un soporte flexible que se pliega ante el asombro del entorno. Asimismo, bajo el lente de la ecocrítica, esa "relación enérgica" se resignifica como un canal de correspondencias materiales, donde el poema ya no simula un adorno exótico, sino un tejido dinámico de estímulos y respuestas afectivas donde el sujeto humano y la otredad no humana se afectan mutuamente en la página.

## 2.1 Tablada y su educación plástica: síntesis de artes

Este apartado es un breve recorrido por la educación artística de José Juan Tablada que se presenta con el propósito de comprender cómo su cercanía con las artes plásticas influyó en su producción, denominada vanguardista y en su constante fusión de elementos artísticos visuales y literarios,[25] pues su interés por la imagen se mostró desde una etapa temprana.

En "José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen", Rodolfo Mata precisa que existen dos versiones acerca de cómo nació el interés de Tablada por las artes plásticas desde los cinco años aproximadamente. La primera versión, que ha sido cotejada en *nin* (1954), se vincula al Tablada niño que andando por la casa de su hermana descubrió un libro "diferente", con pastas flexibles, color crema, con un título azul escrito en raros caracteres:

> Lo abrió y, como si de repente hubiera entrado en el Paraíso Terrenal, comenzó a ver, maravillado, lo *pájaros* y *flores dibujados* con preciosos contornos e iluminados con vivos *colores*. Eran *aves marinas* que se destacaban sobre fondos en los que hacía horizonte la inmensidad del Océano o sobre encendidos crepúsculos y playas salpicadas de *caracoles*, *conchas* y *estrellas de mar*...(40)[26]

Y cuenta que lo que más lo impresionó, intuyendo su "futuro estético", fue "lo preciso del dibujo, la *síntesis* lograda". La emoción que sintió a los cinco años, la fascinación que le causaron las estampas, le hicieron querer apoderarse del libro, como cosa suya; y cuando alguien se lo quitó de las manos lloró inconsolablemente (40).

La segunda versión da cuenta de que en la capital ocurrió un hecho trascendental en el joven Tablada. Ahí frecuentó al tío Pancho, que lo introdujo en la apreciación de las artes plásticas y en la observación de la naturaleza, pues era ornitólogo, pintor y coleccionista. En *La feria de la vida* Tablada comparte que a él le atribuye el interés hacia los animales "manifestándose, al principio, negativamente, convirtiéndome en entomólogo y haciéndome matar, para estudiarlos,

[25] Los datos que precisan este apartado se encuentran en sus memorias, reunidas *en La feria de la vida. Memorias* (1942), complementados con los datos cronológicos de *José Juan Tablada: Vida, letra e imagen* (2021). En específico, de la investigación documental incluida en la sección "Cronología", que complementa la cronología planteada por Esther Hernández, añadiendo información a partir de fechas anotadas en piezas del Archivo gráfico de Tablada. Y, muy en específico, del artículo "José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen, de la sección Crítica sobre José Juan Tablada".

[26] El subrayado es mío.

cuantos insectos podía atrapar", pero, tras de análisis tal, operó su "*síntesis* en puro y grande amor hacia los 'hermanos inocentes del hombre'" (59)

También le atribuye el amor a la pintura y a las artes plásticas, pues por él supo de las principales escuelas de pintura del mundo "y de tanto mirar en el espectroscopio las fotografías que mi mentor había traído de Roma y París, me fue dado desde muy niño conocer las obras pictóricas y esculturas conservadas en templos y pinacotecas" (59).

Estas dos versiones son indispensables para comprender la estética del poeta que quiso ser pintor, y que, a la par, se inició como animalista a muy temprana edad. Ambas historias sobre los "orígenes" revela facetas del poeta que se vinculó con la imagen, el color y las formas de los animales, en lo que más tarde denominaría una "especie de éxtasis místico-poético" y que en sus memorias relaciona con la "consciencia cósmica", idea fundamental de sus creencias espiritualistas y teosóficas.

En 1884 Tablada se reencontró con Julio Ruelas, a quien había conocido un año antes en el Instituto Científico e Industrial Mexicano de Tacubaya; juntos fundaron un pequeño periódico en que Tablada escribía y Ruelas dibujaba. Tablada siguió practicando la entomología y llegó a formar una colección respetable. Su estancia en el Colegio Militar fue corta y cuando salió fue para ingresar en la preparatoria. Más tarde serían amigos y colaboradores en la *Revista Moderna*, Ruelas fue el ilustrador principal de la revista y su obra se complementaba con la de poetas como Tablada, ambos vinculados al movimiento simbolista. Su trabajo juntos en la revista es un ejemplo de la colaboración entre el arte visual y la literatura del modernismo mexicano.

Hay que destacar, que, si bien Tablada había tenido interés por la pintura desde muy corta edad, la muerte de su padre marcó su vida, ya que, según cuenta Nina Cabrera en *Tablada en la intimidad* (1954), el poeta tuvo que abandonar la idea de ser pintor, debido a cuestiones económicas de la familia.

En esta sucesión de acontecimientos, el interés de Tablada por las artes lo llevó a alternar el dibujo amateur con la escritura, así derivó en un entusiasmo por la poesía. El nacimiento de la *Revista Moderna* es considerado por Tablada como la realización del sueño de contar con una publicación "exclusivamente literaria y artística". La revista se mantuvo alejada de temas políticos, aunque, como el subtítulo "Arte y Ciencia" lo anunciaba, llegó a incluir, en proporción muy pequeña, temas científicos. Fueron publicados los poetas mexicanos más importantes de la época, como Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez, Efrén

Rebolledo, Manuel José Othón y Rafael López, y los hispanoamericanos más connotados, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, José Asunción Silva, Guillermo Valencia y Ricardo Jaimes Freyre.

El compromiso literario iniciado en 1893 provocó una etapa ligada a los credos decadentistas. Entre 1894 y 1895 sus publicaciones fueron menos constantes, tanto de poemas como de artículos.

En sus memorias, Tablada relata que fue Pedro de Carrere y Lembeye quien lo inició en las "difíciles técnicas de las artes e industrias del extremo oriente". Gracias a la anotación del Archivo Gráfico que se hizo en 2003, se pudo ubicar este encuentro alrededor de 1893, pues durante ese año el poeta copió o imitó, con tinta, lápiz o acuarela, algunas estampas japonesas propiedad de este diplomático español. Esto es indispensable para entender los procesos creativos en los que más tarde se iniciaría Tablada en donde un poema haiku y una pintura se unen en una sola obra, creada con el mismo pincel y tinta para expresar una misma emoción o aware. Es la fusión de dos artes, la poesía y la pintura, que se complementan para crear una experiencia.

Atsuko Tanabe, estudiosa de Tablada, en *El japonismo de José Juan Tablada* (1981)[27], menciona que en el libro *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914), se percibe que Tablada había comprendido la "relatividad recíproca" de la pintura y la poesía japonesas, su equilibrio y mutuo refuerzo practicado desde épocas muy antiguas. El poeta se mostraría orgulloso de este libro pues, para 1928, según relata en *Las sombras largas*, ya se había convertido en pieza de coleccionistas, por su combinación de belleza y erudición.

Se podrían seguir citando los vínculos de Tablada con la imagen (viñetas, portadas, fotografías, etc.), sus diálogos con otros artistas-pintores emergentes en sus disciplinas, al igual que él, además de Julio Ruelas, como German Gedovius, Best-Maugard y José Torres Palomar; sin embargo, lo que interesa en este punto es que "la vocación inicial de pintor, el ejercicio constante del dibujo y la observación incansable del mundo de las artes plásticas siempre corrieron en forma paralela a la escritura de sus crónicas y sus poemas" (R. Mata, 2021). Y, sobre todo, que

[27] En dicha obra, Atsuko Tanabe realizó un minucioso seguimiento del proceso que siguió Tablada en su tránsito por el universo japónico, al cual divide en tres etapas para su estudio: 1890-1900, 1900-1902, 1911-1920, especialmente en su relación con la estética japonesa y la manifiesta influencia de la pintura en su poesía. En el presente trabajo lo que se rescata de la perspectiva de Tanabe, en torno a la "Tercera etapa del japonismo de Tablada", es el japonismo en donde, según la autora, predominan la pintura, la poesía, la caligrafía, y el aprendizaje del arte japonés que se refleja en la "concisión" y la "sintetización" de la poesía.

existe una conexión entrañable del poeta con la imagen, pues el lenguaje pictórico permite un código mucho más íntimo; en esa época fue necesaria su internación en el Hospital de San Hipólito, rodeado de métodos terapéuticos, con sillas y camisas de fuerza. Todo esto está registrado a través de siete acuarelas que se encuentran el Archivo gráfico.

Me interesa destacar que la síntesis de artes a la que me he referido a lo largo de este apartado es la esgrimida por el propio Tablada. En su poesía los dos componentes, el icónico y el verbal, son fundamentales para que estos lenguajes hagan que su esencia difiera de la poesía únicamente escrita. La idea de que su poesía sea "simultáneamente lírica y gráfica" nos aproxima a detenernos en los usos de la tipografía, del color o su ausencia, de la disposición del espacio, en la inclusión del diseño gráfico, en fin, en la convergencia de una forma de arte de síntesis, como se verá en el análisis de poemas del Capítulo 3.

Tablada manifiesta sus orientaciones poéticas, en primer lugar, como una preocupación por la síntesis, "porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad"; y, en segundo lugar, dice el poeta que, para llegar a ciertas regiones, "hay que arrojar lastre... Toda la antigua *mise en scene*, mi vieja guardarropía, ardió en la hoguera de Thais convertida..." (Tablada, "Carta de José Juan Tablada a Ramón López Velarde", 2021).

Agrega que permaneció cinco años "absolutamente desinteresado de los viejos modos de expresión", en búsqueda de otras formas (códigos) para sus nuevos propósitos. Y en esta carta breve y reveladora surge su propia analogía en donde las sonoras y adaptables ñes, chicharras, cocoras superan a la humana espera:

> ¡Un lustro! La entomología moderna ha descubierto que la cigarra permanece diecisiete años en un limbo subterráneo antes de surgir y cantar su himno al sol, que estremece el éter primaveral y perdura en las noches del trópico... (Tablada, 2021).

Tablada invita a su amigo López Velarde a que en su obra encuentre un ejemplo de "liberación personal" y a que dude del arte convencional: "Estas condiciones y ese arte, ¿no serán, en último análisis, el respeto a la tradición que nos abruma, nos iguala, impidiendo con la tiranía de sus cánones, la diferenciación artística de las personalidades?". Y añade que *Un día* y *Li-Po* le explicarán sus propósitos "mejor que esta exégesis prematura" (Tablada, 2021).

A manera de cierre para este apartado, es posible afirmar que la formación plástica amateur de Tablada se integra con un entramado de mediaciones artísticas y culturales. Así, los diversos estilos, técnicas y materialidades con los que el poeta dialoga no constituyen influencias

unidireccionales, sino agentes que reconfiguran su producción creativa y abren paso a la síntesis entre la palabra y la imagen.

### 2.1.1 Mediaciones estéticas europeas

A partir de la noción de síntesis artística, la obra poética, sintética y visual de Tablada se comprende no como el resultado de influencias pasivas, sino como un espacio de mediación intermedial donde dialogan múltiples culturas y visiones del mundo. Sus viajes y lecturas no fueron simples vías de acumulación, sino canales de asimilación —directa e indirecta— de diversos movimientos artísticos y literarios. Entre estos, destacan las mediaciones de origen europeo, japonés y precolombino, las cuales operaron como procesos de transformación y diálogo estético e ideológico. Esta red de intercambios le permitió distanciar su exploración poética de la de sus contemporáneos, configurando un camino alternativo para la articulación entre la imagen y la palabra.

Al igual que otros poetas modernos en México, Tablada entabló un diálogo estético con la obra de Baudelaire, Apollinaire y las vanguardias europeas, apropiándose de sus estrategias de experimentación formal. Tablada, el simbolismo, la creación de imágenes audaces y la apertura a las vanguardias artísticas, como se manifiesta en la integración de poemas visuales. Lo que se remarca aquí es la manifestación en sus realizaciones estéticas, en su exploración poética de la imagen y de la palabra, y, además, la que hace eco en su visión de la naturaleza y de la animalidad.

*Las flores del mal*, libro de Charles Baudelaire, publicado en 1857, es un libro cargado de erotismo, muerte y decadencia, plagado con connotaciones a drogas y ángeles caídos. De una vida ruinosa y una escritura que retrata el hastío, la soledad y la desesperación que siente frente a la sociedad moderna y la vida en la ciudad, nace el mito del poeta maldito, el que abraza la oscuridad, el exceso y la condena social. La producción de Baudelaire constituye el cimiento de la modernidad poética -indispensable para entender a creadores como Verlaine o Rimbaud- y funciona como una mediación fundamental que Tablada asimila para emprender su propia renovación formal en México.

Tablada fue uno de los primeros poetas mexicanos en declararse “baudelairiano”, incorporando su sensibilidad y visión como fuente de inspiración poética, un aspecto que se refleja en su obra temprana. Sin embargo, más allá de lo repetido en distintas investigaciones que atienden la etapa modernista, es interesante resaltar un aspecto relevante, respecto al tema central de esta

tesis: ambos poetas vislumbraban la común afinidad entre poesía y pintura. No por nada Mario Praz, en su capítulo "Ut pictura poesis" ejemplifica con la poesía de Baudelaire la tentación de explorar el misterio de la correspondencia entre las diferentes artes (9-32).

Es en este famoso soneto de Baudelaire, "Correspondencias", se explora las intrincadas relaciones entre los sentidos y la naturaleza. Estructurado en dos cuartetas y dos tercetos con una rima específica, profundiza en la idea de que nuestras experiencias sensoriales -como el sonido, el olfato y la vista- están interconectadas y pueden evocar profundas respuestas emocionales. Baudelaire presenta la naturaleza como un "templo", un espacio donde estas correspondencias sensoriales revelan verdades más profundas sobre la existencia humana. El poema ilustra cómo diversos aromas pueden evocar sentimientos y recuerdos contrastantes, encarnando temas de pureza y corrupción.

Correspondencias

La natura es un templo donde vivos pilares
dejan salir a veces sus confusas palabras;
por allí pasa el hombre entre bosques de símbolos
que lo observan atentos con familiar mirada.

Como muy largos ecos de lejos confundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche, como la claridad,
perfumes y colores y sones se responden.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,
dulces como el oboe, verdes como praderas,
y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,

que la expansión posee de cosas infinitas,
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Baudelaire es pionero en el uso de la sinestesia, que consiste en evocar sensaciones de un sentido en otro. Un perfume puede tener un color ("verdes como las praderas"), o un sonido puede ser asociado con un sabor ("dulces como el sonido del oboe").

La convergencia entre "Correspondencias" de Baudelaire y la obra de Tablada reside en la transmutación de los objetos o entes a un sistema de signos sensoriales, donde el mundo natural funciona como "algo" que el poeta debe decodificar. Mientras Baudelaire establece las bases del simbolismo mediante la sinestesia y la unidad mística de los sentidos, Tablada radicaliza esta herencia al cruzarla con el decadentismo —al apreciar la belleza en lo mínimo o lo extraño— y las

vanguardias, donde la poesía ya no es solo metafórica, sino plástica y espacial. En ambos, la figura del flâneur moderno evoluciona: en Baudelaire, es el paseante de la metrópoli que encuentra en la multitud una "naturaleza" artificial; en Tablada, este flâneur se desplaza hacia el jardín o el paisaje exótico, como queda demostrado en sus memorias y en las de su esposa Nina Cabrera. Así, el ecosistema tabladiano es la culminación técnica de la intuición baudelairiana: un espacio donde el animal o la planta dejan de ser biología para convertirse en una red de analogías visuales y sonoras que definen la sensibilidad moderna.[28]

César E. Arroyo, crítico contemporáneo de Tablada, expresa, al respecto de la obra baudelaireana, en "La nueva poesía en América" (1919), un "triángulo excelso" de tres grandes artistas en los vastos dominios de la lengua castellana, los "portaestandartes del arte nuevo": Rafael Cansinos-Assens, en España, y Vicente Huidobro y José Juan Tablada, en América.

La metamorfosis de José Juan Tablada, como la de un insecto, se asemeja a la inquietud renovadora. Así describe César E. Arroyo, desde 1919, la transformación de Tablada, como artista que después de haber realizado una obra considerable, universalmente admirada, dentro de las escuelas que se llamaron modernistas, decadentistas, simbolistas, parnasianas, "se le revela el misterio atractivo e inquietante del arte novísimo y hacia él evoluciona y adapta su espíritu flexible y sutil" (104).

El autor destaca que, desde sus poesías ideográficas, el poeta versifica y dibuja, al mismo tiempo, con las letras, alcanzando a producir un resultado "lírico y gráfico, simultaneo, destacando aspectos onomatopéyicos y gráficos, también, pues las letras, las sílabas y las palabras se combinan de tal manera que reproducen esquematizados los contornos de un paisaje" (105).

Antes que Octavio Paz, a quien se debe el desempolve de la obra de Tablada a través de su ensayo "Estela de José Juan Tablada" (1945), César E. Arroyo ya reconocía el valor de su nueva poética, pues en sus poemas sintéticos, tres versos de arte menor, "el artista llega a una suprema concisión y a una suprema sencillez", que dan "una impresión, una vibración de idea y de vida,

[28] Vale la pena revisar los trabajos de Sophie Bidault de la Calle (2010) y de María Giovine (2024). La primera permite entender que el flâneur baudeleriano en Tablada no es una copia, sino una reinvención, el poeta es un agente de mediación entre la tradición europea y la nueva visualidad técnica. Se puede agregar que los "encuentros" con animales del *flâneur* tabladiano derivan en una estética que no se limitó a recorrer la ciudad, su mirada apunta hacia lo pequeño, el insecto. La segunda autora dedica unas páginas a explicar cómo Baudalaire delinea la figura del crítico de arte como la del artista moderno; en ese sentido, la crítica de arte practicada por Tablada, no solo ocurre en sus ensayos, sino también en su poesía, al seleccionar y "curar" imágenes del mundo.

que no hacen sino sugerir una emoción, que el lector hará suya y ampliará después, llegando a tener la ilusión de que no fue por nadie transmitida, sino que surgió en su yo" (105).

Ante la tendencia a leer su poesía visual como una derivación pasiva de los poemas caligramáticos de Apollinaire, conviene revisar las declaraciones del propio autor. Arroyo discurre que Tablada afirmó ante la prensa internacional que se encontraba en una misión, más que diplomática, literaria; en ese contexto, situó el origen de su experimentación gráfica no en la novedad parisina, sino en la tradición grecolatina. Al evocar los antiguos cármenes que fingían formas de altares, columnas y alas de pájaros, el poeta reclamó una genealogía clásica para su propia vanguardia.

Arroyo manifiesta que al leer al moderno escritor francés Jules Renard (1864-1910) Tablada se maravilló, pues Renard vislumbró la innovadora posibilidad de una expresión simultánea, lírica y gráfica, en el pequeño poema de sus *Historias Naturales,* "Les fourmis" en donde los guarismos repetidos sugieren exactamente la fila de las hormigas en marcha:

Il y en a 333333333333… jusqu'a l'infini

Adelanta que la lógica del planteamiento de Tablada no tiene lugar a controversias, y más, coloca las siguientes palabras del poeta al nivel de postulado a las juventudes, "al sol del arte que nace" la antigua forma de versificación, el soneto secular, el terceto dantesco, la cuarteta de Petrarca, le daban la impresión de haberse cansado en su camino milenario, "una eterna repetición de motivos conocidos, encerrados en cárceles estrechas y antiguas". Y el poeta lanza la pregunta ante lo que para él es un anacronismo ¿por qué la forma de expresar no ha de ser también nueva? (José Juan Tablada, citado por César E. Arroyo, 1919).

Efectivamente, Tablada dio saltos de Baudelaire a Apollinaire, y de éste a los poetas japoneses. Sophie Bidault de la Calle, en su capítulo sobre "Simbolistas, decadentes y baudelairianos" destaca la volubilidad estética del artista y una obra que siempre provoca sorpresa. En ese sentido encuentra que el poeta francés Guillaume Apollinaire comparte rasgos con Tablada: el culto al cambio y al riesgo (129). En este sentido, ciertamente, la poesía tabladiana no solo siguió las corrientes modernistas y vanguardistas, además coincidió en forma con la poesía de Guillaume Apollinaire y sus *Caligrammes* (1918), cuestión que durante mucho tiempo ha provocado polémica porque tanto Tablada como Apollinaire conjugan la letra y la imagen.

En más de una ocasión Tablada negó una influencia directa y requirió prioridad de sus poemas frente a los de Apollinaire, indicando otros antecedentes de la poesía tipográfica o

caligramática, algo que trataré en las páginas siguientes. Mientras tanto, Martha Kobiella (2008) destaca que es cierto que antes de la época de Apollinaire existían ejemplos de poemas-objetos, los de Confucio, la *Greek Anthology*, los de Jules Renard, el cubismo y la poesía francesa de Judith Gautier. Y, principalmente, destaca que las obras así creadas remontan a la Antigüedad, siendo muy populares en el Barroco. Escritores como Teócrito, Rabelais, Morgenstern y, por supuesto, Apollinaire cultivaban la poesía visual, caligramática (89).

Kobiella refiere el conocimiento que Tablada tenía de los experimentos del libro de "idéogrammes lyriques" y que quizá llamó por eso llamó a su texto *Madrigales ideográficos*. Sin embargo, Rodolfo Mata es más contundente. Él reseña, en su estudio "José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen" que la discusión acerca de los orígenes de la escritura caligramática de Tablada es mucho más complicada, pues en diversos análisis se han ido acumulando elementos que la orientan en varios sentidos e influencias.

Conviene retomar una de estas coordenadas estéticas que devela no solo el interés de Tablada por el binomio imagen-palabra, sino su temprana adscripción a la tradición de los bestiarios: se trata de *Histoires naturelles*. En noviembre de 1913, Tablada adquirió este libro de Jules Renard "según consta en su diario, donde el poeta anota además que está ilustrado". El eco en Tablada deriva de que este libro de Renard "es un singular bestiario que fue publicado en 1896 y después ilustrado por dos pintores famosos, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1947) y Pierre Bonnard (1867-1947), en 1899 y 1904, respectivamente". La ilustrada corresponde a la de Bonnard.

Según Mata, lo importante es que la mención de "*Histories naturelles* se sitúa nuevamente en la confluencia entre literatura y pintura y, más específicamente, en la tradición francesa del libro ilustrado como punto de encuentro de ambas artes". Por otro lado, para los fines del presente trabajo, lo que aquí se destaca es el tratamiento de los retratos de animales escritos con un estilo poético y conciso, que combinan humor y una aguda observación de la naturaleza. La obra va acompañada de viñetas precisas que capturan la esencia de diversos animales.



Frente a las lecturas tradicionales, resulta imperativo incorporar otras mediaciones artísticas europeas que han permanecido al margen de los estudios sobre la lírica tabladiana. Se trata de los cruces con la producción pictórica, gráfica y literaria de diversas creadoras. El propio Tablada manifestó su recepción y admiración crítica de estas obras en las páginas de *El Universal* (3 de enero de 1897), interpelando directamente a un público femenino; una postura estética que abandonaría la mera apología periodística para articularse formalmente en su producción posterior a 1900.

> Y ahora, lectoras, hablemos de otra cosa…
>
> París acaba de hacer apoteosis de la gran Sarah Bernhardt; la divina trágica que ha recorrido el mundo haciendo que a su paso broten los laureles y se enciendan los astros, ha sido por fin consagrada […]. Emperatriz de la gran corte femenina, donde brillan Judith Gautier y Luisa Allema; reina del país en que triunfan como apostolinas María Chéliga e Hilda Sachs, las condesas Aberdeen y Diana de Beansacq, Magdalena Lemaire, la pintora, y Kate Greenway, la dibujante simbolista. Y desde Rosa Bonheur, la venerable "animalista", desde George Sand, la pasional noveladora, desde la poetisa, Desbordes-Valmore y la escultora Bertaux, ¡qué serie de divinas sacerdotisas, qué grupo divino y sideral en el glorioso cielo del arte! (2021).

Tablada se inscribe, quizá débil por ser tempranamente, en el grupo de hombres que, ya sea mediante su obra o crítica, han estimado el naciente movimiento feminista en el arte. Lo hace a partir de su aportación a la crítica del "arte feminista", pero también desde su práctica artística, pues asimiló de este arte una acción de resistencia y una propuesta de nuevas formas de relacionarse con el entorno.

De estas artistas, al igual que se hizo líneas arriba, es indispensable destacar algunos nombres; los que más se repiten en las crónicas y artículos periodísticos de Tablada son los de Judith Gautier, Magdalena Lemaire, Kate Greenway, en atención a la expresión artística que conjuga palabra, imagen y animales.

La escritora Judith Gautier (1846-1917) se dedicó especialmente al conocimiento y cultivo de las letras orientales y los aires exóticos y colorísticos de Oriente. Con un mandarín aprendió en París a hablar chino y, poco después, japonés, con un experto lingüista. En 1867, inició su copiosa producción literaria traduciendo al francés obras chinas, como *El libro de Jade*, con el seudónimo de Judith Walter.

El reconocimiento que Tablada hace de la autora proviene del acceso a los textos traducidos del chino y japonés que le fueron tan indispensables en el desarrollo de su poética, pues Gautier fue una figura clave en el movimiento del japonismo y el orientalismo, siendo una de las primeras en traducir, adaptar y recrear obras literarias asiáticas para el público occidental.

En *Li-Po y otros poemas*, José Juan Tablada explora, entre otras, las posibilidades de significación que ofrece el uso ideográfico de la escritura del español. En el poema que se encuentra dentro del libro, "Li-Po", Tablada evoca la vida y muerte legendarias del poeta chino Li-Po (701-762). Adriana García de Aldridge ha podido demostrar que Tablada conoció y utilizó para la composición de su poema dos fuentes sobre Li-Po, la poesía y la grafía chinas, a través de una traducción abreviada al inglés de la segunda edición de *El libro de jade* (1902) de Judith Gautier que publicó James Whitall en Nueva York en 1918, y una historia de la literatura china por Hebert Giles, publicada en 1901.[29]

La fascinación de Gautier por Oriente la convirtió en una mediadora cultural crucial que, a través de su obra literaria y su labor como crítica y coleccionista, abrió una ventana al arte oriental para el mundo occidental, desafiando las concepciones artísticas existentes y enriqueciendo el panorama cultural europeo, al que tuvo acceso Tablada y que, más tarde él mismo, replicaría como modelo en América.

[29] Véase Adriana García de Aldridge. "Las fuentes chinas de José Juan Tablada". *BHS*, 60. 1983, 109-119.

Por otro lado, Kate Greenaway (1846-1901) fue dibujante simbolista, escritora e ilustradora de libros infantiles inglesa. Su padre, John Greenway, era dibujante y grabador. Su primer libro, *Bajo la ventana* (1879), es una colección de sencillos versos sobre niños editado por Edmund Evans, quien utilizó un proceso ideado por él mismo para realizar xilografías en color.

Los trabajos de Greenaway, revisados por Tablada, debieron ser los que lo inspiraron para realizar *El arca de Noé, lecturas sobre animales, para niños de las escuelas primarias*, publicado por primera vez en México en 1926. Sus páginas, dedicadas a las infancias -pues en sus mentes "quizá está la clave para una nueva civilización"-, muestran una sucesión de los tres libros poéticos centrales de este estudio, en lo que respecta a la animalidad. En las primeras páginas de *El arca de Noé*, Tablada comienza hablándole a un lector que pueda atender el "sentimiento perfectamente moderno, contemporáneo y absoluto", desconocido hasta ahora por la conciencia humana: "la piedad por los animales (5).

Magdalena Lemaire (1845-1928) fue llamada la pintora de la naturaleza. Acuarelista y pintora de flores frecuentemente olvidada, hizo su debut en el Salón de París en 1864, donde continuó exponiendo durante toda su vida y fue premiada en 1877 y 1900; al igual que en la Sociedad de acuarelistas a partir de 1879. Lo que destaca, en lo que respecta a Tablada, es su habilidad para capturar la sutileza y la delicadeza en sus obras, especialmente en sus bodegones florales. Lemaire fue también ilustradora del libro *Los placeres y los días* de Marcel Proust.



"Jarrón con flores"
(1865)
Lemaire
Acuarela



"Naturaleza muerta (jarrón con flores)"
(1920)
Tablada
Acuarela y lápiz




Acuarela de la portada de
*El jarro de flores.*
*Disociaciones líricas*
(1922)
Tablada

En la imagen de la derecha se puede apreciar una acuarela con flores dibujadas que, salvo algunas diferencias -como la introducción de la flor de cempasúchil-, nos revela su semejante con la imagen de la izquierda, en cuanto a formas, trazos y la flor de margarita. Quizá sea ésa la portada que originalmente el propio poeta diseñó para su libro *El jarro de flores* (1922) pues, justo antes de regresar a México del extranjero, el 11 de enero de 1920, escribió en su *Diario*: "Pinté la acuarela: Impresión musical".

Tanto la portada (imagen de abajo) como las ilustraciones de *El jarro* de flores fueron, finalmente, realizadas por el artista plástico Adolfo Best Maugard, con una técnica que vincula el arte popular *naïve* de ascendencia prehispánica con elementos japonistas.

Mención aparte merece Rosa Bonheur (1822-1899), a quien Tablada llama con admiración "venerable animalista", y quien tuvo fascinación por la pintura, principalmente de animales en libertad, considerada una de las pintoras más influyentes del siglo XIX y cuyo comportamiento fue rompedor en su época, pues vivió su homosexualidad desde adolescente. Bonheur creó un "alfabeto" personal con animales, como método para aprender a leer y escribir, ya que de niña le costaba. Su madre le sugirió que dibujara un animal por cada letra del abecedario, lo que impulsó su talento para el dibujo y su futura pasión por la pintura de animales, que se convirtió en el tema principal de toda su carrera. Solía decir que los únicos machos que le interesaban eran los bueyes

que pintaba. Bonheur era una animalier, es decir, una artista especializada en la representación de animales, principalmente los de las granjas y los animales de compañía[30].

Considerada hoy un ícono de la emancipación femenina en el terreno artístico -lo que ya había advertido Tablada en 1897-, Bonheur se comprometió, a través de su obra, con la naturaleza y con el reconocimiento de las singularidades animales, "atendiendo desde su dominio técnico a la representación de su anatomía y, a menudo, de su psicología" pues "sus trabajos derivan de una voluntad infatigable de observar a fondo los animales que la rodearon y también de estudiarlos por todos los medios posibles" ("Rosa Bonheur, la independencia y la Tierra". *Más de arte*, 2022). Hablar de singularidades implica disolver la quimera conceptual de "el Animal" en mayúsculas que denunciaba Jacques Derrida a través de su noción de animot y que refiere a una generalización antropocéntrica. El filósofo francés evidenció la violencia lingüística que enjaula una diversidad infinita de criaturas bajo una sola categoría; frente a ese reduccionismo, la mirada y el pincel de Bonheur operan como un acto de restitución ontológica que reconoce una multiplicidad de existencias concretas.




"Martin"
(1879)
Bonheur



"Scotty"
(1937)
Tablada
Dibujo a lápiz

30 Aquí se prefiere esta denominación para eludir la palabra mascota, que, según la RAE la define como: f. Persona, animal o cosa que sirve de talismán, que trae buena suerte. El término viene del francés mascotte, cuyo significado es amuleto.
Sin embargo, la palabra "mascota" sugiere una relación utilitarista, pues evoca la idea de que el animal es un objeto de propiedad, en lugar de un ser vivo independiente con sus propias emociones y necesidades. En su lugar, se prefieren términos como "animal de compañía" o el nombre de la especie para reflejar una relación más respetuosa y equitativa, como lo hace Tablada en los títulos de su poesía sintética.

En la pieza de la izquierda se pueden observar detalles definitorios del retrato de Martin, y en la imagen de la derecha a Scotty, integrante de la familia Tablada. Al respecto de Scotty, Nina Cabrera, en su libro ya citado, da cuenta de lo siguiente:

> A diario venían a comer en nuestra casa varios perros, que en ella se refugiaban: "Chiquita", "Cico", "La Negra", "Pipo", "León", "Taby" (Tabi) y otros más. En ocasiones llevábamos comida a algunos vagabundos, que encontrábamos en el camino. Y muchas veces los llevábamos al veterinario, para sanarlos de alguna dolencia. José Juan se lamentaba de no tener dinero en la cantidad necesaria para dar albergue y alimento a tantos animales desamparados [...]
>
> Entraba en la casa [el burrito Chan] como un perrito, se echaba en la sala y jugaba con los loros y con nuestro perro Scotty (101-102).

Y en una carta que el poeta le envió a su sobrino Juan (Galván Gaytán, 1996) describe las travesuras de Scotty, quien compartía el jardín con el loro Cueto, las aves Mariposa y Dominico, el perro Tabi y el burrito Chan.

> Los pijijes suben todas las tardes hasta la citarilla y se ponen a llamar a Nena; como tienen que comer, esos gritos son puro romanticismo. Ellos recuerdan que Nena fue pijije cuando ellos fueron nenas, aunque menos habladores.
>
> Tabi, desde que tú [Juan] intercediste por él, sube a saludarnos (por la prima noche) y se pone a retozar con Scotty, que a pesar de su pequeñez no teme al *heavy weight*. Sigue siendo muy tragón (177-180).

Pues bien, las representaciones gráficas, la de la pintora y las del poeta, logran consolidar una identidad visual propia a través de características estilísticas minuciosamente delineadas, de sujetos con biografía, nombre y agencia social.

Tablada, además, menciona a George Sand (1804-1876), "la pasional noveladora", muy popular como escritora en el romanticismo, que se formó en distintas disciplinas, principalmente la pintura, y que llevó un estilo de vida poco convencional. Es la autora-colaboradora de *Escenas y costumbres de la vida pública y privada de los animales* (1842), un compendio de relatos donde los propios animales, cansados de verse explotados, maltratados y humillados por el ser humano, se organizan en una asamblea y planean un golpe de estado. En la reseña del libro se puede leer "toda una versión animal de la Revolución francesa" ("La antigua Biblos", 2012), con dibujos y grabados del coordinador del libro J. J. Grandville.

En esta época los prejuicios negativos hacia las mujeres, en cuanto a sus capacidades para producir obras de arte de calidad, estaban todavía profundamente anclados en la sociedad. Muy en contra, Tablada observa una renovación en las formas artísticas en este "grupo divino y sideral en el glorioso cielo del arte". El poeta concluye este homenaje que trascurre transparente hacia quienes también fueron fuente de su renovada sensibilidad:

> Un gran impulso de libertad surge ahora conmoviendo las viejas ideas, y los heraldos de la igualdad se han acordado de la pobre sierva, de la hermosa esclava, de la mujer doliente y agobiada. El "feminismo" es el lábaro redentor que hoy se tremola, la bandera que tiende su protección sobre la mujer condenada a gravitar tristemente en torno del hombre, obligada a vegetar como una malva a la sombra del orgulloso cedro masculino (2021).

Más que una adscripción ideológica, lo que encontramos en Tablada es una asimilación de la resistencia estética de estas artistas. Al reconocer la obra de mujeres como Rosa Bonheur o Magdalena Lemaire, Tablada no solo amplía su catálogo de mediaciones, sino que adopta una forma distinta de relacionarse con el entorno: una mirada que desplaza al "cedro masculino" para observar, con delicadeza y respeto, la autonomía de lo animal.

### 2.1.2 Mediaciones intermediales japonesas

Los primeros acercamientos estéticos a lo que Tablada denominó poesía sintética e ideográfica se materializan en la apropiación del haiku y la configuración de sus poemas visuales. No obstante, este giro hacia lo oriental no ocurre de manera aislada, sino que se articula a través de las vanguardias francesas como un filtro de experimentación formal. Al integrar la potencia del símbolo y la espacialidad gráfica -revolución lírica heredada de figuras como Mallarmé, Rimbaud y Apollinaire-, Tablada encuentra en el cruce transatlántico el aparato de visión idóneo para traducir y asimilar la síntesis del imaginario nipón.

El punto de inflexión que marcó su obra de forma definitiva fue su viaje a Japón en 1900, que influyó profundamente en su poesía y en su labor como coleccionista y crítico de arte. La fascinación de Tablada por Japón, también se reflejó en la construcción de casas y jardines de estilo japonés en México y la recolección de arte japonés, como grabados *ukiyo-e* y estampas *nishiki-e*. Y, finalmente, la manifestación más significativa se llevó a cabo con su introducción del haiku en Hispanoamérica y su creación personalísima del poema visual.

La mayoría de las investigaciones sobre Tablada han estado concentradas en la producción literaria que se vincula a su japonismo, principalmente los haikus. En mi exploración sobre este tipo de estudios, hay tres libros que tocan aspectos de la relación de Tablada con las artes visuales de Japón: *El japonismo de José Juan Tablada* (Tanabe, 1981) que como ya se ha revisado fue la primera en abrir brecha en el vínculo de Tablada con el arte japonés; *José Juan Tablada: su Haiku y su japonismo* (Ota, 2014) un estudio que se realizó tres décadas después que el de Tanabe y que aportó nuevos datos a la obra de Tablada; y *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno* (Rius Caso, 2013) que explora el papel de Tablada no solo como poeta sino también como crítico de arte.

En ese sentido, ha sido revelador lo que plantea Atsuko Tanabe en la "Tercera etapa del japonismo de Tablada", en donde "El poema de Okusai" es proyectado como la culminación de las preocupaciones artísticas del poeta: la poesía y la pintura. Y, en particular, yo añado que es un poema que ya plantea su interés ecopoético. Así lo devela Tanabe:

> El poeta había sufrido un largo hundimiento angustioso; sus largas noches tenían que ser una búsqueda dolorosa de la esencia poética. No eran la estabilidad económica ni la tarea periodística lo que preocupaba al poeta; por eso, al despertar de ensueños propiciados por las drogas, y al salir de voluptuosas orgías volvió en sí, e inmediatamente partió de nuevo a otro viaje. La vitalidad inmortal y eterna juventud del pintor japonés Hokusai lo atrajo con irresistible magnetismo (92).

Katsushika Hokusai (Hondyo, Edo, 1760-1849) es descrito por la autora como "una ráfaga renovadora en el mundo de la pintura japonesa", cuando el mundo del *ukiyo-e* estaba en decadencia tanto por las severas censuras del gobierno feudal como por la afectación estética de los propios pintores. Estudió las técnicas de las escuelas tradicionales Kanõ y Tosa, así como la pintura occidental. Pintó durante más de setenta años y sus obras paisajísticas fueron fruto de su observación de la naturaleza.

Atsuko Tanabe describe la diferencia, respecto al acercamiento a Hokusai, entre los escritores franceses y Tablada de forma resuelta:

> A diferencia de los escritores franceses interesados en la pintura japonesa durante la primera década del siglo presente, quienes hallaron una nueva estética impresionista, nuestro poeta mexicano hizo otra tentativa: buscar la poesía no sólo en la obra del pintor sino en la biografía, o sea en la existencia misma del pintor japonés (92-93).

Y ¿por qué señalar esta diferencia que se traduce en interés en el poeta mexicano? Digamos que desde un análisis ecocrítico las vivencias personales de Hokusai debieron interesar a Tablada porque encierra sus experiencias directas con el medio natural. La biografía permite construir un diálogo entre el pintor, su contexto y su obra artística, mostrando de qué manera la vida personal influye en la conciencia de lo que ahora llamamos ecológica y la expresión artística. El poema inicia como un claro homenaje al pintor japonés exaltando su habilidad para capturar la vida y el detalle en sus grabados, plasmados en sus "Mangua" y "Guafú".[31]

"El poema de Okusai"

Desde el Dios hasta el samurai,
desde el águila hasta el bambú,
todo lo dibujó Okusai
en la "Mangua" y en el "Guafú".

Y la *planta* y el *animal*
ahora *viven* sobre el *papel*,
con el astro y el mineral,
por la gloria de su *pincel*.

Las antenas de los *insectos*,
la nube, la ola, la llama,
y los increíbles aspectos
de la cumbre del Fuzi Yama;

y los puentes y las cascadas
junto al templo en el bosque hundido,
y el encanto de las posadas
a lo largo del Tokaído.

¡Desde el astro hasta el *caracol*,
de la perla al *sapo* de lodo,
Okusai lo dibujó todo,
desde las *larvas* hasta el Sol!

Subrayo la presencia constante de seres que importan al poeta y al pintor, Tablada y Hokusai: a manera de estampas se presentan las plantas, los animales y, en particular, los pequeños animales que habitan la naturaleza, como las larvas.

Padre Río, dios nemoroso,
en tus álbumes la Natura

[31] "Mangua" es una expresión que en el presente es manga. Actualmente este término se usa para significar historieta en general y, específicamente, se refiere al estilo de cómics de origen japonés, con una narrativa y estilo de dibujo. "Guafú" quiere decir "lienzo".

truena con verbo caudaloso,
con selvática voz murmura;

agrieta el nocturno pavor,
pone en tu mano la centella,
recoge tu alma en una flor
y la dispersa en una estrella…

Y la diafaniza en un lago,
la riega en átomos de luz,
desvaneciéndola en un vago
crepúsculo, tras un *saúz*.

Y la sienta en la flor de loto
como a Budha. ¡Su potestad
la sacude en el terremoto
y la inflama en la tempestad!

La Kábala tan sólo explica
las artes mágicas del brujo
"Campesino de Katsuchika",
del "viejo loco de dibujo".

Tablada ya se identifica aquí con el pintor "viejo loco del dibujo", pues sólo un esteta "loco" "lograría entrar en el dominio de la poesía para llegar al éxtasis culminante del profundo secreto que lo encierra" (Tanabe, 94).

Y en inmóvil pavor desecho
En la sombra me liberté
Sólo al clamar desde mi lecho
"Bakú, Bakú, Kuraeé"

Según explica Tanabe, Bakú es un animal imaginario proveniente de China, cuyo cuerpo se parece a un oso, su hocico al de un elefante, sus ojos al de un rinoceronte, su cola a la de un buey y sus patas a la de un tigre. Su piel manchada de blanco y negro sirven para curar enfermedades perversas. Según la tradición, este animal se alimenta de las pesadillas del hombre (Tanabe, 94).

…

Mejor halago mi ansia plástica
en la obra que firmaste al fin
de tu gran vida, ¡oh Manrojín!,
con los cien siglos de la esvástica…

…

Y la tumba dice su historia
bajo un bosque de Hiroshigué,

aquí yace el que en vida fue
"el de la pintoresca gloria,
el Caballero de la Fe…"

Kami Okusai, un culto intenso
rindo a tu alma, como a un dios,
y le ofrezco varas de incienso,
jugosas frutas, blanco arroz.

En su libro *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, publicado en 1914, Tablada cita una frase del prólogo que Hokusai escribió para su propio libro de dibujos *Cien vistas del Fuji-yama*:

> … a los ochenta años penetraré al misterio de las cosas; a los 100 años habré llegado decididamente a un grado maravilloso, y cuando tenga ciento diez años todo cuanto haga, ya sea un punto, ya sea una línea, todo estará bien (Tablada, 2021).

Es de suponer que de ahí obtuvo la idea Tablada de que "haría lo que los viejos pintores del Japón; escribiría la palabra ruiseñor, y el ruiseñor cantando echaría a volar". Siguiendo a Tanabe, la peculiaridad de la escritura japonesa, especialmente su caligrafía que logra representar cosas y seres, es la que dio origen a sus posteriores poemas ideográficos.

Desde el Dios hasta el samurai,
desde el águila hasta el bambú,
todo lo dibujó Okusai
en la "Mangua" y en el "Guafú".

Okusai lo dibujó todo…
¡Oh Poetas, seguid sus huellas
de la tierra en el triste lodo
y en los ampos de las estrellas!

*Al sol y bajo la luna* (1918)

Para Tablada el poeta debe cantarlo todo, tal como dibujaría el pintor japonés. Sus palabras, de corte vanguardista, están dirigidas a los poetas, incitándolos hacia el camino que él ya había tomado y que impregnó su estética.

Fue en París, de 1911 a 1912, tras una provechosa estancia, que Tablada reunió materiales para su libro monográfico *Hiroshigué*. Ahí se consolidaron sus conocimientos sobre Japón y donde ahondó en el espíritu de la poesía japonesa, que había conocido en su viaje al archipiélago, por medio de las *utas*. Esta vez en la brevedad del haiku "volvían a florecer los lotos orientales dentro del poeta, envolviéndole súbitamente en aquel amor olvidado por largos años" (Tanabe, 102).

En el ámbito del ukiyo-e, Andō Hiroshige (1797-1858) destacó por adaptar la perspectiva de las escuelas tradicionales para expresar el paisaje y la vida cotidiana japonesa. El vínculo entre Hiroshige y Tablada se despliega a partir de esta mediación estética: una poética visual guiada por la ingenuidad y el humorismo que, plasmada mediante la economía del color y la línea, constituye el núcleo formal de los haikus del autor mexicano.

Es en los haikus, asegura Tanabe, en donde Tablada hace hincapié en la estrecha relación entre pintura y poesía, pero no a la manera modernista sino por otras sendas. En ese sentido, una característica del modernismo fue la introducción de la plasticidad que requería descripciones complejas. En cuanto a la renovada estética tabladiana se trata de una "relatividad recíproca" de la pintura y la poesía japonesas, dualidad que tradicionalmente se practicaba en Japón desde épocas muy antiguas. Pintura y poesía se refuerzan mutuamente para alcanzar un equilibrio y llegar a la cima poética.

A través de la gracia poética de la pintura de Hiroshige, Tablada se acercó al *mono-no-aware* (expresión que refiere a "lo que sólo los poetas ven al cerrar los ojos") y a las manifestaciones del *kokoro*[32], pues para el poeta, Hiroshige "pasó y salió intacto, ecuánime, igual a sí mismo, sabio como artífice, ingenuo y simple como poeta". Tablada resalta - anticipando su visión ecopoética- que, a diferencia de los demás artistas de la *ukiyo-e*, que Hiroshige tenía los ojos abiertos más que a los gestos de la humanidad, "a los espectáculos inertes y pasivos de la naturaleza, con el *kokoro* lleno de ese robusto panteísmo búdico que une en cadena mística y en amorosa identidad todo el universo, la vida total".

En lo relativo al arte japonés, el "kokoro" es el fundamento de todo. La obra animalística de Hiroshige se caracteriza por una representación armoniosa de la naturaleza, el uso de la técnica bokashi (gradación de color) y, a veces, la incorporación de poemas. Así recuerda Tablada a Hiroshige, poéticamente pintando a "la luna llena bogando en el zenit y a la luciérnaga

[32] La noción kokoro, que será indispensable para la comprensión de las siguientes páginas, fue bien comprendida por Tablada, quien en nota a pie de página explica que "falsamente suelen los europeos traducir *kokoro* por *corazón*; es más, es el corazón y es la mente, la sensación y el pensamiento en abstracto, y en lo material son todas las entrañas contenidas en el tórax, como si sintiendo, en arte, más que nosotros, no les bastara a los japoneses sentir con el simple corazón..." (Tablada. *Hiroshigué*. Sección "Prosa varia", 2021).

arrastrándose sobre la grama" (Tablada. *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, 2021).



Fukagawa Susaki y Jūmantsubo
(1857)
Hiroshige

Hiroshige jugó un papel clave en el desarrollo del género del grabado de paisajes en Japón. Tablada fue testigo de cómo sus obras influyeron significativamente en el arte occidental, especialmente en los impresionistas y postimpresionistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Su estilo se caracteriza por la elegancia de las líneas, las combinaciones de colores contrastantes y el hábil uso del espacio vacío. El grabado sería un elemento imprescindible en el libro *El jarro de flores*, que estéticamente tiene un carácter más ecléctico que *Un dia*, tanto en el aspecto formal-textual como en lo que respecta a lo visual. El libro está dividido en nueve secciones, con ocho grabados de Adolfo Best Maugard, quien para aquella época no se especializaba en grabados, lo cual indica una petición de Tablada, dado su conocimiento de Hokusai y de Hiroshige, maestros que elevaron la práctica del grabado a obras de clase mundial que aún hoy son admiradas.

Tablada no sólo detuvo su mirada en la obra artística de Hokusai e Hiroshige, también lo hizo en la obra de Matsuo Bashō (1644-1694), que junto con Buson, Issa y Shiki, fue uno de los cuatro grandes maestros del haiku.

Siguiendo a Atsuko Tanabe, Tablada fue persistente en llegar a su meta, llegar a la nueva poesía, y ya habiendo atravesado por Baudalaire, por Apollinaire, por Verlaine, etc., llegó a Bashō. *Un día…* está dedicado, de forma exclusiva, a Bashō y a Shiyo:

A las sombras amadas
de la poetisa
SHIYO
y del poeta
BASHO.

Octavio Paz, conocedor de la obra de Bashō y de Tablada, tradujo el libro del famoso poeta japonés, Bashō, *Las sendas de Oku*. Paz profundizó en el tema del haiku en la poesía hispanoamericana y reconoció la importancia de su introducción por parte de Tablada. En su ya comentado ensayo "Estela de José Juan Tablada", menciona que mientras los poetas de habla española seguían haciendo un ejercicio de amplificación, Tablada ejecutaba poemas de tres versos dándole "libertad a la imagen" y añade que "cada uno de estos pequeños poemas era una estrella errante y, casi siempre, un pequeño mundo suficiente" (76). Esta frase se refiere a la esencia del haikai de Bashō.

Cuando en 1969 Tablada seguía siendo un poeta poco leído, José Emilio Pacheco escribió en *El Heraldo Cultural*, "Retrato de un desconocido, José Juan Tablada, en el cincuentenario de *Un día*", en donde precisa que los haikus de Tablada se internan en el terreno de lo esencial: la imagen, coincidiendo con Octavio Paz. Y agrega que el término haikai de la lírica japonesa (siglos XVI y XVII) equivale a "poesía cómica". Producto del haikai fue el haiku, al que Matsúo Bashō rescató de su condición de pasatiempo y le dio la mayor dignidad artística. El paralelismo entre Bashō y Tablada son indispensables para atender los conceptos imagen-palabra-animal, puesto que Tablada se sintió identificado con el enfoque del poeta japonés en la naturaleza, la economía verbal y la captura de un momento fugaz. La perspectiva de Tablada sobre el haiku parece seguir la filosofía de Bashō, quien consideraba que el poema debe escribirse "en el momento en que el poeta todavía siente el fulgor de las cosas en su corazón", por ello la simultaneidad entre observación, dibujo y escritura como se analizará más adelante.

Existen los comentarios de que los haikus de Tablada no tienen la métrica original de 17 sílabas como del *ki*, que es una de las reglas que rigen la versificación del haiku o haikai; se llama también *kigo* (palabras de las estaciones), vocablos que aluden a una de las cuatro estaciones del año, pueden ser nombres de flores, plantas, frutas o animales. Para Tanabe el vínculo entre Tablada y el haizin por antonomasia se mantiene, pues "Tablada canta a las abejas, a las libélulas, a los bambués, a la nube, a las hormigas, a las cigarras y a las ranas, tal como lo hicieron los antiguos

*haizines* japoneses" (113). En definitiva, Bashō y Tablada comparten un profundo amor por todos los seres vivientes, que en sus haikus se convierte en imagen plástica viva.

La primavera pasa;
lloran las aves, y son lágrimas
los ojos de los peces.
Bashō

La dedicatoria de *Li- Po,* se abre con el nombre de Shiyo, mejor conocida actualmente como Chiyo-ni (1703-1775), quien nació en el seno de una familia de fabricantes de caligrafía, conoció a pintores y poetas y estuvo en contacto directo con muchas de sus obras. Estudió con un discípulo muy destacado de Bashō, y se convirtió en una de las mujeres haikuístas más valoradas de Japón durante el período Edo (1603-1868). Muy al estilo de Sor Juana, Chiyo-ni burló el sistema y se convirtió en monja budista, y cambió su nombre por el de Soen (jardín primigenio). Nació con "corazón femenino", que, a la par de la marginación, la dotó con una enorme habilidad para convertir la palabra en belleza. Sus haikus fueron una rebelión contra el sistema, pues su poesía es lo que contemporáneamente llamamos resistencia, un respiro espiritual y poético.[33]

Cerrar los ojos
y olvidar el camino
montaña en flor
Ven, mariposa,
cosas vistas en sueños
dicen tus alas.
Chiyo-ni

Cristina Rascón, recopiladora y traductora del libro *Flor del alba. Antología de haiku de Chiyo-ni. Ijnaloxochitl*[34], establece que las aportaciones de la poeta son una visión innovadora de la naturaleza y una perspectiva de la corporalidad femenina.

De Chiyo-ni, Tablada retoma el género japonés llamado haiga, que, en palabras de Cristina Rascón ("Haiku muki, senryú, haiga, haibun: poesía del instante"), hai- viene de haiku y -ga viene de imagen; por lo que "a la fusión de imagen (fotografía, artes visuales, grabado, grafiti, etc.) con haiku se le llama haiga" (77), a veces del mismo autor, a veces de dos o más autores. Propiamente

[33] Véase Arantza Díaz, "¿Quién fue Chiyo ni?: la poetisa haiku rebelde".
[34] El libro reúne 50 poemas de Chiyo-ni, que responden a la esencia del haiku que defendía Bashō: la sensibilidad del poeta para volverse uno sólo con la naturaleza. Mardonio Carballo utiliza las traducciones al español de Cristina Rascón para llevar al náhuatl las mismas imágenes, ritmos y evocaciones del original, mientras que Fabricio Vanden Broeck ilustra cada poema.

dicho, el resultado de *Un día…* y *El jarro de flores* es una serie de composiciones, en las que cada una es la unión de poesía e imagen visual en una sola pieza, fusión de arte.

Uno de los grandes practicantes del haiga fue el propio Bashō, quien a menudo colaboraba con pintores o realizaba dibujos sencillos junto a sus versos. En la tradición zen, esta unión entre palabra e imagen se convierte en una forma de meditación visual. Otro poeta notable es Yosa Buson, quien también fue pintor y sus haikus son muy visuales.

El concepto haiga ha evolucionado en el tiempo y se puede encontrar en versiones contemporáneas como el "foto haiku", donde un poema se acompaña de una fotografía.

Igualmente, poetas como Yosa Buson (1716-1784) y Kobayashi lssa (1763- 1827) incluyeron dibujos en sus poemas. Así, Tablada, a la par que escribía los haikus, realizaba los dibujos que definitivamente los acompañarían, o algunos otros que incidentalmente los enmarcaban o dialogaban con ellos.

Es evidente, a través de los diferentes estudios que existen sobre la obra de Tablada, que el japonismo jugó un papel muy importante; por medio del arte japonés, su pintura, su poesía y su caligrafía el poeta aprendió la sintetización de los instantes. Incluso, Tanabe va más allá al describirlo como el primer poeta en introducir en la poesía hispanoamericana el *ritmo visual*, refiriéndose al efecto gráfico, tema que inquieta profundamente a los poetas de nuestros días.

### 2.1.3 Mediaciones visuales precolombinas

Existe una continuidad orgánica entre el horizonte orientalista y las configuraciones del imaginario prehispánico en la obra de Tablada. Aunque el poeta accedió originalmente a la estética de Japón mediante el filtro de las letras francesas, su producción madura revela una lúcida comprensión de las analogías formales que unen al mundo mesoamericano con el asiático. De este modo, la asimilación de lo precolombino no se da de forma aislada, sino como una clara conciencia de los vasos comunicantes que ilumina su propia búsqueda.

En “Retrato de un desconocido, José Juan Tablada, en el cincuentenario de *Un día*”, José Emilio Pacheco propone que los hermanos Goncourt convirtieron el Japón en mito literario, pero Eliseo Reclus, en su *Nouvelle Géographie Universelle* señaló que México estaba destinado a ser “el crisol en que se fundirían las dos culturas”, por hallarse exactamente a medio camino entre el Este y el Oeste y tener costas sobre el océano occidental y el mar de los orientales.

Asimismo, Cristina Rascón observa que hay afinidades cosmogónicas entre la cultura prehispánica y la cultura japonesa en relación a la naturaleza. Esto se ve reflejado, principalmente en la veneración de los elementos de la naturaleza como la tierra, el aire y el agua.

Tablada integró la temática y la estética precolombina en su poesía como parte de su evolución hacia la vanguardia y su revalorización de la identidad mexicana. Su afición por el arte prehispánico, similar a la de artistas como Clemente Orozco, Diego Rivera y el Dr. Atl, muy cercanos al poeta, se reflejó en obras específicas que buscaban revivir y honrar las culturas indígenas. Así lo señala Juan Velasco en su reciente "Elogio de José Juan Tablada: los versos del precursor a los 80 años de su muerte": Tablada destaca "por su defensa del arte prehispánico y por su influencia en el arte mexicano moderno, especialmente en Clemente Orozco y Diego Rivera".

Entre sus obras clave, caracterizadas por el predominio de la iconografía y el imaginario precolombino, se encuentra *Al sol y bajo la luna* (1918), libro en donde se puede reconocer la transición del autor de un poeta juvenil a un autor maduro que optó por distanciarse de la carga del romanticismo, mientras seguía poniendo en práctica su propia interpretación del modernismo mexicano e incorporaba algunas otras técnicas a su poesía; *La resurrección de los ídolos* (1924), novela que explora temas y simbolismos de las civilizaciones antiguas de México; y *La feria. Poemas mexicanos* (1928), una colección en donde Tablada incorpora elementos visuales y referencias a la cultura popular y prehispánica del país, incluyendo menciones al águila, el nopal y la serpiente, símbolos de la identidad nacional y con raíces en la leyenda fundacional mexica.

Sobre *La feria*, libro poético que sigue a *El jarro de flores*, dice Octavio Paz, la patria que se revela es externa; con esto no lo plantea en demerito de su obra, sólo resalta su "gran imaginería visual", una sabiduría de la mirada que sólo resurgirá con Pellicer.

Hasta aquí se han mencionado algunos libros que incluyen claras referencias a la mitología y a la historia prehispánicas. Sin embargo, en poemas individuales y a lo largo de su obra poética, Tablada emplea imágenes y conceptos derivados del arte y la mitología prehispánica. Algunos ejemplos incluyen referencias a los dioses, a los rituales y a la iconografía indígena, como las plumas de quetzal.

En la portada de *Al sol y bajo la luna* se encuentra una ilustración que semeja varios jeroglíficos prehispánicos, realizada por Jorge Enciso, a quien el poeta llamaba "dibujante neoazteca".




Como nota indispensable, la escritura jeroglífica es un sistema pictográfico, es decir, visual, donde símbolos y dibujos representan ideas, palabras o sonidos (fonogramas). Se caracteriza por no tener separación entre palabras, utilizar determinativos al final de las palabras para indicar su significado y permitir la lectura en diversas direcciones (izquierda a derecha, derecha a izquierda, o de arriba a abajo). Entre sus características principales están las pictográfica y la simbólica: Los signos son dibujos que representan objetos, personas, animales o conceptos.

Precisamente, esta correspondencia entre el dibujo, la línea y el sentido es la que se actualiza en la portadilla a través del kalograma de Tablada hecho por Torres Palomar, quien llevó a otro nivel los monogramas y los convirtió en kalogramas, evolucionando el estilo chino y japonés en México. Para Tablada "el arte kalogramático es producto del ingenio mexicano" y define que el kalograma "es el nombre de una persona, expresado por virtud artística de la línea y del color, dando por la combinación de estos elementos algo de la psicología del sujeto, de una manera simbólica a veces y en otras, abstracta" ("Torres Palomar". *Excélsior*, 2021).



Tablada se dio perfecta cuenta de los rumbos nacionalistas que tomaba la cultura mexicana cuando regresó a Nueva York, en donde conoció a Torres Palomar, tras el conflicto revolucionario. Antes de su exilio, Tablada tuvo una colección de sellos y de otras piezas prehispánicas, y ya en Nueva York empezó a reunir grabados y estampas antiguas de México.

La presencia de sellos en *Un día...* remite a un diseño editorial cuyas líneas estéticas ya habían sido ensayadas en Al sol y bajo la luna. En estos elementos se materializa la indagación de Tablada en torno a los límites entre el código visual y el lingüístico; una exploración que encuentra sus principales mediaciones intermediales en la plástica nipona y en la iconografía de los sellos mesoamericanos.




En el México prehispánico el sello era un dibujo de representación puro y simple de uso común de los pueblos. Estas representaciones graficas incluían objetos, formas geométricas, flora y fauna realizadas por los antiguos mexicanos, tan valorados por Tablada.



En "El arte vivo", publicado en *El Universal*, Tablada desarrolla una serie de ideas que "desde hace años y lustros" ha recomendado para "vitalizar el arte mexicano que, no obstante ser prolífico y admirable ha tenido desde que se inició nuestra vida independiente, caracteres artificiales". Y enfatiza que "hasta en sus menores detalles es en los pueblos próceres, índice de intensa cultura y revelación de unánime, armonía espiritual, virtudes que nosotros poseímos en el pasado y que desgraciadamente dejamos extinguirse". Y concluye diciendo:

> El más insignificante tepalcate sacado a flor de tierra por la reja del arado, muestra en la rítmica greca y el ornato justo, que entre los aborígenes el arte llegaba hasta las clases más humildes figuras humanas realizadas por los antiguos mexicanos (2021).

Y en una entrevista de Rafael Heliodoro Valle a Tablada, publicada en la *Revista de Revistas* el 29 de septiembre de 1935, se lee que recreándose al hojear su *Historia del Arte en México* (1927), en donde analiza el arte mexicano, desde sus orígenes prehispánicos hasta la época moderna, llama la atención especialmente el capítulo en que, refiriéndose al arte precortesiano, diserta sobre códices y frescos. Tablada destacaba así la técnica y la sofisticación de los artesanos prehispánicos:

> —Cuando apareció el libro —me dice—, no entendieron muchos la importancia de ese capítulo, en que hay figuras, como la del conejo, que señalan con autenticidad la evolución del jeroglífico al realismo. Y era necesario comenzar con los datos de la cerámica, la plumaria y los códices, para entrar de lleno a los problemas que el arte europeo planteó en la vida mexicana. Acabo de fascinarme ante una cabecita totonaca, en que se ve con claridad que el crítico de arte debe valorar

> cuando se dice que el indio sólo es gravedad heroica, vida interior que se quema, olvidándose, como lo dice esa figurilla, de algo diverso, porque asoma ahí la carcajada (2021).

Tablada introduce los animales míticos mexicanos, y aquí me adelanto al análisis de poemas, pues en la sección "Bestiario" de *El jarro de flores* los presenta en un marco opresor de percepción, desde una vertiente animalista.

En esta serie, como se ha anunciado anteriormente, Best Maugard realiza uno de los ocho grabados, desarrollando un método de dibujo basado en la síntesis de siete motivos ornamentales extraídos del arte prehispánico y popular mexicano en donde utiliza la línea recta, el semicírculo, el espiral, motivos florales, figuras de animales (como cánidos y simios) y grecas.



*Bestiario.*

Un ejemplo es el poema dedicado al jaguar, asociado con las culturas maya, mexica y olmeca y considerado en su relación con la muerte, el poder, la fertilidad y la agricultura:

> Jaguar
>
> Luce del jaguar el blasón:
> En campo de oro
> Las manchas del sol.

Aquí el blasón indica una irrupción de lo europeo en la representación del animal. El jaguar, que es sagrado para las culturas precolombinas, resulta confinado en los marcos de un escudo. Está en campo de oro, una significación propia de la heráldica que compondría así una visión de lo mestizo y de la colonización.

En el siguiente poema, del mismo libro, también se sugiere esta violencia sobre el animal ancestral:

Coyoacán

Coyoacán, al paso del muerto
El coyote de tu jeroglífico
Lanza impecable lamento…

El animal mitológico, enmarcado ahora en el estrecho espacio del jeroglífico, se lamenta. La instancia de la percepción aquí parece estar signada por una nostalgia de lo que se ha perdido con la conquista. En todo caso, estos animales hacen posible la expresión poética, que se manifiesta en un "impecable lamento". Los animales ancestrales, al final de la serie, tienen su voz propia.

Regresando a *Un día…*, se ha dicho que Tablada aclimató el haiku, o como menciona Rodolfo Mata, incluso que lo americanizó. En este libro este rasgo se manifiesta en algunos poemas que mencionan animales o plantas típicos de la región: "los zopilotes reciben su designación de origen náhuatl, las nubes atraviesan los Andes, y el chirimoyo y el cámbulo son retratados". En *El jarro de flores* la presencia de animales endémicos de América es mucho más fuerte: "aparecen aves como la guacharaca y el tucuso montañero, nombres y especies imposibles de hallar fuera de la región"; plantas como la palmera y frutas como el plátano, también.

En suma, la producción de Tablada, volcada hacia la experimentación del haiku y el poema ideográfico, encontró en la simbología prehispánica un vasto repertorio de imágenes plásticas que articuló a su propuesta vanguardista. La incorporación de estos elementos respondió a un proyecto de redescubrimiento y legitimación de las raíces culturales de México, decantando en una interpretación de la cosmovisión indígena donde la animalidad y el entorno se configuran desde la armonía y el respeto mutuo; un movimiento estético propio donde convergieron y se tensionaron las mediaciones europeas y orientales.

## 2.2 La tríada animal-imagen-palabra en la poesía de José Juan Tablada

El recorrido anterior permite dar cuenta de la red de mediaciones artísticas que proveyeron a Tablada de los recursos formales necesarios para desplegar su visión personal, estética y ética. Para comprender cómo el autor transforma dichos recursos en una rúbrica identitaria, resulta necesario delimitar las coordenadas críticas que abren paso al estudio de la tríada animal-imagen-palabra.

Rodolfo Mata fue el primero en hablar de la relación de la literatura y la pintura en la obra en su artículo en su artículo "José Juan Tablada. Letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental" (1998), desde una perspectiva integral de su archivo gráfico, sus tres libros de poemas con imágenes (los de haikus) y su libro de poesía visual *Li-Po y otros poemas*. Posteriormente, este artículo y la derivación de sus siguientes investigaciones se han colocado en la página oficial sobre la obra de Tablada. Mata ha indagado, jerarquizado y expuesto en diferentes sitios la obra del autor en lo que respecta a la imagen.

En cuanto al tema de la representación de los animales en la obra poética de Tablada, existe un artículo llamado "Los animales en los haikus de José Juan Tablada: Taxonomía de una fauna interior" de David Vásquez Hurtado, que explora la presencia de animales en los haikus de *El jarro de flores*, donde los animales son analizados desde la exploración de los sentimientos y recuerdos del poeta desde su aspecto perceptivo, representando la búsqueda de una voz interior.

Asimismo, existen algunas referencias sobre los animales, a menudo inspirados por el amor y el respeto que Nina Cabrera documentó en la biografía *José Juan Tablada en la intimidad* y que se centra en su "piedad búdica" hacia los animales y su compromiso ético con la naturaleza.

Sin embargo, han sido nulos los estudios que se remiten a la obra poética de Tablada en sí misma, que incluye un fuerte componente visual, como los caligramas que representan animales, a la par que a sus crónicas que denuncian el daño ecológico y sus diversos intentos por explorar la agencia y subjetividad animal.

A manera de introducir elementos que permitan comprender la relación entre animal, imagen y palabra en la obra de José Juan Tablada, mencionaré algunos términos funcionales de la teoría contemporánea intermedial. He recurrido al texto *Poesía e imagen en México* de María Giovine que, siguiendo el planteamiento W.J.T Michel, respecto al capítulo "El giro pictórico" (*Teoría de*

*la imagen*), plantea que se puede establecer una diferencia clara entre los términos imagen/texto e imagen-texto. En el primer caso, dice María Giovine "mediante el uso de la diagonal se enfatiza la diferencia entre imagen y texto. En el segundo caso, al emplear el guion, los conceptos de imagen y texto aparecen más vinculados, más unidos" (7). Para el estudio de la obra de Tablada se utilizará el segundo término, dado el presupuesto de la integración del lenguaje visual con el verbal.

Dicho lo anterior, para desarrollar el objetivo general de esta tesis me he propuesto examinar en qué sentido la obra poética de José Juan Tablada se apropia de los conceptos *palabra, imagen, animal*, al desplegar distintos procedimientos artísticos en la representación de los animales y de la animalidad, superando las consideraciones limitadas y tradicionales en la literatura y el arte, al tiempo que sienta las bases de la poesía visual en México.

En América Latina y en específico en México existe una larga tradición que vincula al texto con la imagen, en general, y entre poesía e imagen, en particular. Desde la escritura prehispánica los códices, sobre los cuales hay una variedad de ejemplos entre los aztecas y los mayas, participamos de una textualidad híbrida que conjuga imagen y texto de manera natural a través de sistemas de signos. Algo que como se puede constatar líneas arriba Tablada había considerado.

Siguiendo a María Giovine, en lo que respecta a Tablada, la autora afirma que el poeta es plenamente moderno y vanguardista, pues comenzó a dejar de ocuparse del sentido abstracto de las palabras, comenzando a hacerlo como dibujante con grafías como elementos pictóricos:

> En el caso de Tablada, se trata de una verdadera asimilación y trasvase de estéticas poéticas. Además de cultivar el haiku, Tablada, en su afán vanguardista y experimental reintrodujo los juegos visuales que ya se habían usado en la poesía barroca novohispana y le sumó verdaderas joyas de la poesía caligramática (9).

Lo que llamo tríada animalidad-palabra-imagen, se puede encontrar en los libros: *Un día... Poemas sintéticos*, donde breves son los seres de quienes habla y breves son los poemas, al estilo del haiku, *Li-Po y otros poemas*, donde se hacen presentes los animales entre la tipografía y el caligrama *y El jarro de flores. Disociaciones líricas*, inspirado en los jardines de Colombia, los de Coyoacán y Cuernavaca. En estos libros predomina el diálogo con la tradición artística de Japón, un cruce formal que se ha explorado previamente.

Como un adelanto al capítulo 3 de este estudio, me concentraré en los siguientes poemas como una mínima muestra de los vínculos interartísticos entre obras que, además del componente estético, también permiten un análisis ecocrítico, en el sentido de su claro desafío frente al antropocentrismo.

Luciérnagas
Luciérnagas en un árbol...
¿Navidad en verano?...

Sección: "La noche", *Un día…*



luciernagas alternas
que enmarañaban el camino
del poeta cínico de vino
con el zigzag de sus linternas

*Li-Po y otros poemas*

Luciérnagas

La inocente luciérnaga se oculta
de su perseguidor, no entre las sombras
sino en la luz más clara de la luna...

*El jarro de flores*




Las tres piezas aquí presentadas se vinculan estrechamente a través de la palabra y la imagen. El primer haiku posee un carácter predominantemente figurativo, articulado mediante rimas asonantes en a-o que enmarcan lingüísticamente la captura de un instante de la noche. La imagen circular establece un diálogo visual con lo dicho en el poema, conteniendo la fijeza del insecto que despide su luz fosforescente cual si en conjunto se tratara de luces de navidad en verano.

El poema visual nos propone una experiencia de espacialidad y movimiento que emula el zigzagueo de la luciérnaga; aquí, la expresión "con el zig-zag de sus luciérnagas" opera como una metonimia de causa-efecto donde el trayecto del insecto acompaña la embriaguez de Li-Po. De

este modo, la disposición gráfica en la página permite al lector atestiguar visualmente el instante en que el poeta termina por fundirse con el dinamismo animal.

Por su parte, el segundo haiku es más narrativo. En éste se añade la inocencia de la luciérnaga para ocultarse de su perseguidor -muy posiblemente un humano- utilizando su propia luminiscencia, pues su brillo le sirve lo mismo para comunicarse, encontrar pareja o advertir a los depredadores.

De tal forma, con la elección de estos conceptos, imagen, palabra, animal, expongo en qué sentido la poesía tabladiana ofrece un acercamiento a una obra que no es fija y que no está anclada al texto, es una poesía con significados potenciales. El tema de lo visual es uno bien conocido, pero la poesía experimental de Tablada, la propiamente animalista, introduce la construcción de fundamentos para la poesía contemporánea en múltiples sentidos.

Así lo manifiesta Tablada al describir un género que irrumpe en "el panorama literario universal", en "De Esopo a Fabre. Artistas y animales. Asoma Huichilobos", *Crónicas Mexicanas* (1928-1944), publicación original en *Excélsior*, el 7 de diciembre de 1937, donde dice distinguir "un género que apenas si tiene entre nosotros rarísimos brotes. Es la literatura "animalista", cultivada en Oriente y en los mundos grecolatino y anglosajón desde Esopo, Fedro y Plinio hasta La Fontaine, Florian y Buffon.". Incluso, entre la admiración y la crítica, añade:

> …hay que llegar al pasado siglo para encontrar al gran animalista, a proyectil [Jules], Michelet, que no fue, como los anteriores, ni simbólico ni científico; pero que halló la fórmula moderna de esa literatura, creando una "psicología", específicamente animal y limitada a la fauna. Quizás su defecto sea cierto antropomorfismo un tanto radical" (2021).

Michelet fue une escritor e historiador, que se interesó por el naturalismo y que veía una unidad entre humanidad y naturaleza. Al leer las obras de otros naturalistas, participó de los debates de la época para enriquecer sus propias observaciones. Entre sus obras se encuentran *El pájaro* (1856), *El mar* (1861), *La montaña* (1868) y *El insecto* (1857).

Y siguiendo con el listado de escritores, llamados por Tablada animalistas, sitúa a Jean-Henri Fabre (1823-1915), naturalista, micólogo y poeta francés, autor de *Recuerdos entomológicos. La maravillosa vida de los insectos* como referente. Fabre es considerado un referente fundamental,

a través de sus trabajos como naturalista, de la obra de Charles Darwin; sin embargo, Fabre estaba en contra la teoría de la evolución. Para Tablada este sabio autor:

> …logró estudiar el mecanismo animal sin humanos prejuicios, creando obras admirables por su belleza y por su utilidad. Es ésta la condición que más echamos de menos en la pobreza de nuestra literatura animalista, pues un país casi neolítico como el nuestro, puede descuidar el desarrollo de su sensibilidad, pero no prescindir de la utilidad, que añadiría gran bienestar a su vida precaria...
>
> Desconociendo la vida de los animales abdicamos de ayudas esenciales, de colaboraciones preciosas, y resultamos más, mucho más perjudicados que esos animales a quienes nos permitimos, o ignorar o destruir (2021).

Con sentido del humor, en la sección "Artistas y animales" da cuenta de la obra del profesor Juan B. Salazar, titulada *Animales mexicanos. Mamíferos* (1932), obra ilustrada por el artista A. Gómez R, que el mismo Tablada destaca cómo "obra típica de vulgarización científica, tan cautivadora para el niño como interesante para el adulto, en donde hace sorprendentes revelaciones sobre la fauna vernácula". Tablada incluye una pregunta provocadora para animar al lector a conocer más sobre estas especies "¿Conocen ustedes la bura, al tepeitzcuintle, al tlalcoyote o puerco juín?

Posteriormente, lo que registró en su artículos y crónicas apunta a que la mejor fuente de conocimiento la encontró en la observación de la naturaleza y en la búsqueda de aquello que lo hizo despojarse de los lenguajes artísticos tradicionales, invariables:

> No, no es ironía, ni misantropía mucho menos; es seria verdad y es zoofilia, amor a los animales, "nuestros hermanos inocentes", y virtud positiva que quien aquí escribe ha procurado cultivar en prosa y verso, en libros y escritos sueltos (2021).

Porque para el poeta al desconocer "la vida de los animales, abdicamos de ayudas esenciales, de colaboraciones preciosas, y resultamos más, mucho más perjudicados que esos animales a quienes nos permitimos, o ignorar o destruir" (2021).

### 2.2.1 Poesía visual como género híbrido

Para hablar del objeto llamado poema visual presentaré, inicialmente, algunas definiciones e interpretaciones sobre poesía visual en los que centraré el tema de la textualidad, de la visualidad y de la animalidad, en lo particular. Posteriormente, definiré mi postura frente al tema exponiendo la concepción tabladiana, partiendo de algunas nociones generales de la literatura y de la lingüística.

Quizá la poesía tabladiana que más intensifica la necesidad de integrar animal-palabra-imagen es la caligramática, El caligrama (del francés calligramne) es un poema visual, frase, o un conjunto de palabras cuyo propósito es formar una figura acerca de lo que trata el poema, en el que la tipografía, caligrafía o el texto manuscrito se arregla o configura de tal manera que crea una especie de imagen visual (poesía visual). La imagen creada por las palabras expresa visualmente lo que la palabra o palabras dicen. En un poema, este manifiesta el tema presentado por el texto del poema.

En el *Diccionario de retórica y poética* (2000) de Helena Beristáin se encuentra una definición que engloba caligrama, ideograma lírico, poema ideográfico, versos ropálicos en el término metagrafo, figura que afecta a la forma gráfica del lenguaje sin alterar sustancialmente los fonemas. Puede constituir en una sustitución de grafías con el objeto de dar la impresión de un texto arcaico o bien corresponder a una intención *transgresora*.

El caligrama es producto del uso del metagrafo, es decir, es una figura que se produce mediante la permutación o repetición de letras o de lugares, ya que el ordenamiento de las palabras obedece a un orden necesario para reproducir una figura dada. La disposición de los versos y la diferencia de los tipos de imprenta agregan *significación*.

Es Martha Kobiela-Kwasniewska quien, en “Poesía visual de José Juan Tablada” (2008), lo describe como poeta y pintor de “talento múltiple”, señalando, también, las formas de relación entre la literatura y las artes visuales. Este diálogo se puede dar, por ejemplo, en el cuadro que trata un tema literario, en la descripción literaria de una obra de arte, en el caligrama y otros usos de la tipografía y la caligrafía, en el libro ilustrado y realizado en colaboración entre un poeta y un pintor. La autora subraya la larga tradición que se remonta a la antigüedad clásica en Platón y

Aristóteles, así como las manifestaciones más conocidas en Simónides y Horacio, las cuales ya fueron desarrolladas en el apartado que se refiere al vínculo entre la palabra y la imagen.

Sin embargo, la aportación más importante de Kobiela-Kwasniewska es cuando destaca la actitud de Tablada frente a lo visual, en el despliegue de sus tendencias vanguardistas, pero sobre todo en la introducción de los elementos pictóricos y literarios nipones a los estudios históricos dedicados a México: "No obstante, la poesía que hoy se denomina "visual" tiene sus antecedentes en los códices indígenas pre y poscolombinos, en la actividad lúdica que empleaba imágenes y figuras colocadas en el espacio de la página" (84).

Y sigue con el señalamiento crítico que ha perseguido al poeta, en relación a Apollinaire y sus *Calligrammes* (1918), como se pudo observar en el apartado sobre las mediaciones europeas, pues Tablada demandó la primacía de sus poemas frente al poeta francés de forma reiterada. Lejos de intentar una contradicción con el testimonio del poeta, el diálogo formal entre ambas propuestas es evidente. Sin embargo, resulta viable lo señalado por la autora, una mediación inversa: existen conjeturas críticas que señalan que Apollinaire poseía nociones de la lengua española y que el repertorio ideográfico y los jeroglíficos mesoamericanos pudieron operar como fuentes de inspiración para su propia revolución caligramática.

El ensayo de Klaus Meyer-Minnemann apunta en otro sentido, pues analiza cómo Tablada pasa de formas ideográficas más simples en la primera parte de la obra *Li-Po* a técnicas más complejas en poemas en donde utiliza el ideograma de "longevidad" para insertar versos en español. Si bien destaca la combinación de poesía y arte visual para crear un lenguaje paralelo, el autor expresa una confrontación del proyecto poético de simultaneidad y síntesis:

> …la simultaneidad de la percepción sólo resulta posible después del desciframiento entero del texto y su relación con la representación gráfica. En el caso de la representación visual connotativa la concretización del sentido requiere, de modo indispensable, una lectura previa del poema.

El autor destaca que, en el plano propiamente lingüístico, Tablada permaneció generalmente más prudente que sus puntos de orientación europeos y que no llegó verdaderamente a deshacerse de la retórica del modernismo, principalmente en lo que respecta a la prosodia y la eufonía. Y añade que, con todo, "el conjunto de la obra, no obstante, es de clara voluntad vanguardista" ("Formas de escritura ideográfica en *Li-Po y otros poemas* de José Juan Tablada", pp. 433-453).

Por su parte, María Giovine, en "Poesía visual e intermedialidad" (2014), realiza un examen general sobre los orígenes de la poesía visual y sus características. Expone que el poema visual no surge con las vanguardias estéticas del siglo XX, también señala entre sus primeros antecedentes a Simias de Rodas, en su intención de crear y recrear ante los ojos del lector-espectador el objeto al que se aludía en el texto, un cáliz, un huevo, un altar.

Dos conceptos resultan fundamentales para entender el poema visual, según Giovine: metavanguardia e intermedialidad. El término metavanguardia fue empleado por los poetas concretos brasileños Haroldo de Campos, Decio Pignatari, quienes han sido de los pocos poetas visuales en crear manifiestos y ensayos que explican su postura ante el iconotexto (producto artístico en donde se encuentra latente una fusión interactiva entre visualidad y textualidad).

Giovine menciona que ni artistas ni teóricos han retomado el concepto de metavanguardia; sin embargo, la poesía visual es una metavanguardia porque se trata de "un proceso experimental consciente de sí mismo como proceso experimental", ya que cuando un artista crea un poema visual necesariamente "sabe que está jugando con colores, formas, texturas para que éstos se fundan con la carga semántica de las palabras, constituyendo un todo indivisible que no es ni imagen ni texto, sino un lenguaje distinto, un lenguaje plenamente intermedial". Así define Giovine poesía visual:

> El término mismo de "poesía visual" y los muchos otros que han empleado diversos artistas que se han ocupado de este fenómeno (plastic poem, poesía concreta, grapho-poèmes, poèmes-tableaux, por mencionar sólo algunos) ya de entrada apunta hacia la intermedialidad, es decir, hacia la fusión de códigos (el verbal y el visual) (p.1).

Para concretar la pertinencia de estos conceptos hacia la aproximación de las estrategias poéticas de representación animal y su efectividad en la poesía de Tablada, incluyo la precisión que realiza Giovine sobre que, si bien la poesía visual no tuvo su origen en el siglo XX, fue en esta época que el nivel creativo, teórico y tecnológico se encontraron; un siglo de relaciones interartísticas sin precedentes (cubismo, surrealismo, dadaísmo, etc.), de las técnicas cinematográficas y fotográficas; época en que se cuestionó si el arte debía copiar la realidad o trascenderla:

> …Los artistas, desde sus propias trincheras, cuestionaban la guerra y el caos del siglo que les había tocado vivir y a través de sus propuestas artísticas pensaban que, si el mundo necesitaba un

> nuevo orden, era imprescindible contar con nuevos lenguajes. En este contexto, la poesía visual adquiere fuerza como una manifestación artística que crea un nuevo código para interpretar y analizar el mundo (1).

La autora afirma, respecto a lo presentado líneas arriba, que Tablada es plenamente vanguardista, y que esto se muestra en una asimilación y trasvase de estéticas poéticas.

En un sentido amplio la poesía visual es un género donde lo gráfico y lo visual cobran protagonismo, utilizando la materialidad de la palabra (tipografía, color, disposición en el espacio) como recurso significativo. Si *Un día...* representa un primer acercamiento de la poesía de Tablada hacia los conceptos imagen y palabra, en donde cruza fronteras con lo que él mismo denominó "poesía sintética", para algunos críticos, Tablada inaugura propiamente la poesía visual en México con su libro *Li-Po y otros poemas* en 1920.

Aquí este caligrama, "Ruidos y perfumes (en un jardín)", que es un ejercicio de sinestesia y minimalismo verbal, donde Tablada intenta capturar la esencia de un lugar -el jardín-, a través de impresiones fragmentarias y directas, desafiando las convenciones poéticas, en donde las líneas versales despiertan una percepción que subraya la presencia animal.




*Li-Po*

La idea es que el lector no solo lea las palabras, sino que también "vea" y "sienta" el jardín a través del efecto que produce la acumulación de sinestesias visuales-auditivas-olfativas: de la disposición gráfica y las onomatopeyas sugeridas, pues el poema busca evocar el paisaje sensorial, integrando estímulos auditivos (ruidos) y olfativos (perfumes), en donde están presentes la paloma torcaz y los endémicos de México y Guatemala, los chapines - término con el que el poeta evoca al emblemático quetzal-. Después de la orquesta de animales, los olores de gasolina, tabaco y reseda, el auto, marcan el límite del jardín, una irrupción de lo tecnológico entre los animales y el poeta. Ahora bien, ambos son parte del paisaje sonoro y olfativo de su realidad.

Tablada se inscribe en la interrelación entre artes, lo que dio lugar a la experimentación visual en el texto, que requería de códigos distintivos ante su disconformidad con la realidad y el estado del arte. En el capítulo 3 se analizará la poesía visual animal en donde los metagrafos, los ideogramas y los haikus manifiestan la coexistencia entre imagen y palabra.

### 2.2.2 Otros códigos artísticos para una nueva forma de expresión de la animalidad

El siguiente apartado sirve para explicar la referencia de los nuevos códigos visuales y poéticos empleados por Tablada hacia una concepción poética animalista. En ese sentido, aquí se hace referencia a las vanguardias, como ruptura radical con las normas estéticas y formales tradicionales de la poesía, buscando nuevas sensibilidades y formas de expresión que reflejaron los cambios del siglo XX.

Al hablar del animal -del otro que no es humano- desde el ejercicio artístico y la literatura, se han podido señalar someramente, en el primer capítulo, algunas representaciones en la historia del arte y de la literatura: en los bestiarios, en las canciones, en los espectáculos teatrales, en las fábulas, coloquios, relatos; y aquí siempre se habla del animal como tópico, motivo, símbolo, metáfora, el animal parlante, el animal-máquina, el animal que decora.

Me interesa destacar la prosopopeya como recurso utilizado en la literatura desde hace siglos, en donde el animal es un signo antrópico. A primera vista parece que el mejor acercamiento al otro animal se consigue dándole voz. Es en la expresión misma de la primera persona que se cuenta lo que siente, lo que piensa, lo que desea el animal. El género por antonomasia, he referido, es la fábula, desde el carácter lingüístico (logos) se les inviste a las hormigas, a las cigarras, a los zorros de arquetipos, sin reconocer su animalidad.

Aunque quepa pensar en una posibilidad, la de que la prosopopeya ha acercado el mundo animal a los lectores, la fábula no usa al animal para que lo conozcamos a *él*, sino para que nos reconozcamos a *nosotros*. No le hace honor al animal, no lo respeta en la medida en que lo transforma en un ser racional. Así, los animales se pliegan a diferentes usos en un complejo entramado en donde las tradiciones literarias se alimentan unas a otras y el animal, las más de las veces, es un dispositivo pedagógico.

Autores como Esopo y La Fontaine acercan al animal al lector solo en la medida en que el animal se comporta como un humano. No nos acercan a la animalidad (la esencia biológica y sensorial del ser), sino a una caricatura moral. El resultado es que el lector no aprende sobre el comportamiento de un lobo, sino sobre la "maldad" o la "astucia" humana vestida de piel de lobo.

Una ruptura en la tradición fabulística y en los relatos breves ocurre en otro tipo de acercamientos para entender al animal. Horacio Quiroga, en sus *Cuentos de la selva*, aunque mediante la personificación, traza un respeto profundo por la naturaleza y la lucha por la supervivencia. El animal no es solo una lección, es un ser sufriente y sintiente en su entorno. Y Juan José Arreola, en su *Bestiario*, utiliza la ironía para mostrar que el humano es quien a menudo se queda corto frente a la dignidad animal.

El estudio animalista de Marrero Enríquez, sobre el *Coloquio de los perros* de Cervantes, es planteado por el autor como ejemplo de resistencia de la figura perruna. Para el autor, el camino que lleva la representación de los animales hacia el conocimiento en su propia animalidad "pasa por el abandono de la sujeción del animal a ser signo de otra cosa, por el alejamiento de una tradición que fosiliza esos seres vivos en una imagen tópica y por el interés y la curiosidad del escritor por conocer a ese otro ser de primera mano". Y añade que "en la medida en que el ser humano se acerca a la naturaleza, los animales se alejan de su codificación simbólica para ser ellos mismos" (278).

Aquí vale repetir lo citado líneas arriba, de María Giovine, sobre las manifestaciones artísticas y la búsqueda y creación de *nuevos códigos* "para interpretar y analizar el mundo". La crisis de la modernidad (la guerra y el caos) no solo fue una crisis política, sino una crisis de la representación. Si el lenguaje tradicional había servido para justificar un orden mundial destructivo y antropocéntrico, el nuevo orden exigía una ruptura estética.

En esta dirección incide tempranamente José Juan Tablada, en la segunda década del siglo XX, junto con otros artistas que abandonan el decorativismo y el preciosismo, dirigiendo su atención hacia la naturaleza, para entenderla con afecto, tanto en su otredad como en su vínculo con el animal humano.

Lo relevante del trabajo de Tablada es que con su poesía visual y sintética intenta hacer lo contrario a lo que realiza la prosopopeya tradicional, en lugar de darle palabra humana a un sapo para dar una lección, Tablada usa la disposición espacial de las letras para captar la "sapidad" (el salto, la piel, la humedad). Rompiendo con el antropomorfismo reduccionista, propone una mirada donde el animal no es investido de humanidad, sino que, a través de la síntesis poética, el humano busca aproximarse a la esencia de la animalidad.

En ese sentido, Tablada rompe con la prosopopeya de contenido (donde el animal habla como hombre) y se aproxima a lo que se denomina zoosemiótica de la forma (donde el poema se mueve como animal) y a una reforma del pensamiento visual, ya que permite desarticular la idea de que un caligrama es un simple dibujo. La poesía visual es la herramienta técnica que permite que ese nuevo orden sea legible. No se puede representar la libertad de un pájaro o la quietud de un sapo con las estructuras rígidas del verso decimonónico; se necesita la libertad espacial del caligrama.

En "La mirada discreta: semiótica de los mensajes visuales", Umberto Eco realiza una crítica profunda y necesaria a la idea de que las imágenes son "lenguajes naturales" o universales. Eco comienza desmantelando la creencia común de que un signo icónico (una imagen) se parece a su objeto de manera natural, cuestionando la noción de la semejanza; por ejemplo, se suele pensar que un dibujo de un perro se parece a un perro real porque comparte sus propiedades.

Eco argumenta que no reproducimos las propiedades del objeto, sino que reproducimos las condiciones de la percepción del objeto. Por ejemplo, dibujamos según códigos que hemos aprendido para que otros identifiquen lo que vemos.

> Así, una primera conclusión podría ser que los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que –con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico (189).

Eco propone que en el mensaje visual no existe una articulación tan rígida como en el lenguaje verbal (fonemas y morfemas), sino que operamos con diferentes niveles de codificación, como las unidades mínimas que no tienen significado por sí solas (puntos, líneas, curvas).

Para el autor, no hay una conexión mágica entre la imagen y el mundo; hay un contrato cultural que nos permite interpretar la mirada. Esta idea permite adelantar que la poesía visual de Tablada no es sólo dibujos de animales, sino construcciones semióticas que desafían los códigos de percepción tradicionales para proponer una nueva forma de entender la animalidad.

Aquí se ha hablado de la prosopopeya como pilar de la representación del animal en la literatura; sin embargo, tradicionalmente, el animal en el arte es un signo icónico lleno de convenciones humanas (el león es valiente, el perro es fiel). Son códigos iconográficos antropocéntricos.

Con su poesía visual Tablada intenta romper esos códigos. Siguiendo a Eco, se puede comprender que el poeta no busca una copia del animal, sino captar los rasgos pertinentes (el movimiento, el instante, la mirada) que definen al animal en su propia autonomía, no en su utilidad para el hombre.

La poesía visual permite observar una doble articulación, el caligrama es, al menos, un mensaje con doble lectura. Las palabras (unidades lingüísticas) se organizan para formar una imagen (unidad icónica). Hay una tensión entre el ojo que lee y el ojo que ve. Esta tensión rompe la jerarquía de la lectura lineal humana y nos obliga a percibir al animal como una presencia espacial, tal como ocurre en un encuentro real con un animal en la naturaleza (zoosemiótica).

Resueltamente la poesía visual es hija de las artes plásticas y ha estado presente en distintas épocas, recobrando fuerza con el cubismo, el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo. Como indica Brenda Islas en su “Breve acercamiento a la poesía visual”, la configuración del mundo en el texto por parte del autor y la re-configuración del texto por parte del lector están presentes en la poesía visual como parte elemental de su razón de ser, pues “la poesía visual es una constante invitación-provocación para que el lector-espectador se cuestione y descubra cuáles son las posibilidades de los distintos códigos comunicativos” (1).

Sin embargo, la forma poética del haiku también propone un nuevo código poético al centrarse en la brevedad extrema, la captura de un instante efímero de la naturaleza y la eliminación del yo lírico tradicional, desafiando las convenciones poéticas occidentales.

El haiku es probablemente la forma de poesía japonesa más conocida en todo el mundo, pero pocos saben que a menudo ha estado ligado a la pintura, formando una expresión artística única llamada haiga. Dicha expresión es un tipo de poesía que significa "juego de palabras" y se caracteriza por su brevedad, su enfoque en la naturaleza y la emoción a través de la yuxtaposición de imágenes (kireji), y la inclusión de una referencia estacional (kigo).[35]

En "Haiga 1, con el mismo pincel" (*El Rincón del Haiku*, 2019), Sandra Pérez indica que "con el mismo pincel que un haijin escribe su haiku en el papel, también puede pintar lo que ha percibido en ese instante de conmoción ante un suceso que no lo dejó indiferente en el mundo" (1). Al menos así es el haiga en sus inicios; ambas pinceladas, escritura e imagen, se convierten en una obra única que potencia el aware percibido.

La característica principal del haiga es la unión de imagen y palabra, pues une al poema haiku con una pintura o dibujo para crear una sola composición. Por ejemplo, la pintura con tinta negra, sumi-e, es una técnica de pintura que utiliza los mismos elementos que se usan en la escritura: papel artesanal de arroz, pincel, tinta negra y tintero (los cuatro tesoros del pintor).

En ese sentido, el haiga se basa en la estética del haikai, el cual dio origen al haiku, y es un estilo libre que a menudo utiliza tinta y un pincel, similar a los poemas. La pintura, lejos de ser una mera descripción, complementa el poema, creando una yuxtaposición entre la imagen y el haiku. La autora así concreta la definición:

> Haiga es un término compuesto por dos palabras: hai que refiere al poema haiku y ga, a imagen, pintura. Si bien es una práctica muy antigua, el término *haiga* es bastante moderno. En su obra, Blyth, dice que no se usaba ese término ni en la época de Shiki.

En cuanto al propósito y estética de un haiga se trata de la complementariedad: la pintura y el haiku no deben ser redundantes, sino que su combinación debe crear un todo más significativo que la suma de sus partes. El haiga se caracteriza por su simplicidad, transmitiendo un sentimiento y una esencia más que una explicación detallada, pues su filosofía subyacente es la de expresar el asombro y la emoción (aware) que se experimenta al contemplar la realidad, de manera similar a la filosofía del haiku.

[35] Kireji significa una "palabra cortante" o pausa que divide el poema y crea una yuxtaposición entre dos ideas o imágenes, generando un impacto emocional.
Kigo es una palabra o frase que hace referencia a la estación del año en la que ocurre el poema.

La autora mantiene que muchos denominan erróneamente al haiku como "poema zen", quizá debido a la amplia difusión que tuvo esta expresión poética entre quienes practicaban el budismo. Sumado a ello, la práctica del zen ga, o "pintura zen", se difundió junto con el budismo desde los monjes hasta los granjeros y miembros de la corte. Todo esto generó la combinación justa para la práctica conjunta: texto y pintura:

> En el *haiku* las imágenes internas se yuxtaponen entre sí. Igualmente, una obra haiga contiene una yuxtaposición entre el *haiku* y la pintura. Esta imagen no es necesariamente una representación del haiku ni viceversa, sino que ambas haiku e imagen se complementan entre sí constituyendo una unidad, una obra en sí misma que es más que la suma del haiku y la pintura. La obra única resultante, amplía la posibilidad de percibir el aware expresado (1).

Un dato importante es que en sus inicios los haiga eran dibujados y escritos por el mismo autor, tal como ocurre con *Un día*…, en donde los 37 dibujos y los 37 poemas son autoría de Tablada. Hirata Shusui, artista japonés del siglo pasado, consideraba que lo ideal en el haiga es que una persona escriba el haiku y otra distinta realice la pintura. En este caso es fundamental que el aware expresado en el haiku sea percibido por el pintor que complementará la obra. La interacción que se dará entre ellos debe ser lo suficientemente estrecha para que la obra resultante no pierda la emoción, el sentimiento que generó el haiku.

La intermedialidad se manifiesta en el haiga al combinar un haiku (poema) con una pintura y caligrafía, creando una unidad artística que va más allá de la suma de sus partes. El haiga es un ejemplo histórico de cómo el arte cruza los límites de los medios, generando una nueva forma de expresión donde el texto y la imagen se complementan para evocar el mismo espíritu y la misma emoción, a menudo con un propósito meditativo o de contemplación.

Tablada representa la tendencia de los artistas a operar o crear en las áreas "intermedias", es decir, entre medios artísticos tradicionalmente separados, o incluso a fusionar las fronteras de estos medios. En el arte, la intermedialidad implica una interacción o simbiosis entre diferentes formas de arte para producir una obra nueva y más rica. La estética en la poética tabladiana, consiste en que tanto el poema como la pintura suelen compartir un mismo espíritu de simplicidad, observación y profundidad frente a los animales y entre la naturaleza.

Con lo anterior intento exponer en qué sentido la poesía tabladiana ofrece un acercamiento a una obra que formula nuevos códigos, que no está anclada al texto y que su significado es potencial, pues introduce la construcción de fundamentos para la poesía contemporánea en múltiples sentidos. Esto queda englobado en las palabras del poeta: "Ah, si yo pudiera vivir lo que

ustedes vivirán, haría lo que los viejos pintores del Japón: escribiría la palabra ruiseñor y el ruiseñor cantando echaría a volar!”.

En Tablada, la animalidad se construye a través de la síntesis. La selección de recursos retóricos en los haikus es mínima, pero se expande. Lo mismo que un par de líneas tipográficas pueden sugerir el salto de un mono. Al reducir la imagen a lo esencial, evita adornar al animal con sentimentalismos humanos. La mirada discreta de la que habla Eco se convierte en Tablada en una mirada respetuosa: se muestra solo lo que el animal comunica de sí mismo, permitiendo que la animalidad emerja sin el peso de la descripción enciclopédica o alegórica.

Los caligramas de Tablada son dispositivos que desautomatizan la mirada. Según Eco, estamos acostumbrados a códigos visuales perezosos; Tablada, al fusionar el lenguaje verbal con el icónico, obliga al lector a construir una nueva gramática de la animalidad.

De tal forma, y para vincular los aspectos de orden estético con el animalismo en los estudios en arte y literatura, la época contemporánea ha sido determinante para analizar e interpretar las diversas estrategias literarias de representación animal en el contexto de la reclamación de los derechos de los animales que surge en 1970; sin embargo, como se ha visto, podemos encontrar precedentes, el germen de las formas contemporáneas de representación animal, en siglos anteriores.

Con todo lo anterior trazo un camino hacia una concepción poética animalista. En el marco histórico y cultural, y en la agudización de los discursos humanistas, han sido varios los escritores y filósofos, cuyo afecto o inquietud, los ha llevado a preguntarse por el sentir de los otros animales: desde Virginia Wolf y Cortázar, hasta Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari, ya sea desde su quehacer artístico o desde las discusiones filosóficas; aquí me detendré, principalmente, en una reflexión que deriva del postestructuralismo.

Las reclamaciones por los derechos de los animales de 1970 ponen en entredicho elementos clave de la cultura y abren el camino para que los pensadores del posestructuralismo se pregunten por ese ser que se considera excepcional, aquel que se cree por encima de los demás, y dan paso a las reflexiones del llamado posthumanismo. El que me interesa seguir aquí es el posthumanismo de Jacques Derrida.

Y me interesa por dos razones, primero, porque en la literatura animalista es un referente filosófico constante, en tanto que señala la necesidad de volver a pensar el problema de la

animalidad, de revisar los modos en que la tradición occidental ha sentado su reflexión sobre el humano en un pensamiento del animal.

El propio Derrida ha mostrado cómo la noción de animal, en la tradición filosófica, oculta la enorme variedad de lo viviente no humano ni vegetal. La violencia ejercida hacia el animal comienza desde el mismo concepto de animal, como si al hablar en singular se pudiera encerrar a todos los animales, desde el chimpancé hasta la lombriz. Hay que afrontar, explica, que no es posible reunir la pluralidad de un vasto conjunto de seres vivientes en una sola figura de animalidad opuesta a la de humanidad. No se trata, agrega, de negar aquello que distingue a los hombres de los otros animales para formar un gran conjunto homogéneo y continuo, sino de tener en cuenta que existe, tal como han mostrado las investigaciones zoológicas en todas sus áreas de conocimiento, una multiplicidad de límites y de estructuras heterogéneas (65). Si logramos pensar estas "animalidades", comprenderemos que no existe una línea divisoria única que separa lo humano de lo animal de una vez y para siempre, sino múltiples líneas en tensión y movimiento constante.

La crítica derrideana hacia los discursos humanistas que han recurrido durante siglos a las oposiciones -humano es todo aquello que no es animal, y viceversa-, es porque se simplifica el problema, recayendo en caracterizaciones jerárquicas que han promovido la explotación de los animales no humanos y también, en ocasiones, de los humanos ubicados en una posición animal.

Y, en segundo lugar, porque en 1988 Derrida publicó un breve escrito llamado "¿Qué es poesía?", donde el autor explica la experiencia poética que implica la composición de versos, lo explica como un acontecimiento inesperado, un animal que aparece sin más en medio del camino, un erizo expuesto al accidente en la carretera, en peligro.

El autor realiza una crítica general de la representación y un análisis particular de la noción de inspiración poética, de la idea del dictado poético y de la necesidad de que sea algo memorable; equipara a la palabra al movimiento de un animalito, "siempre interrumpe o desvía el saber absoluto". "Lo poético, digámoslo, sería eso que deseas aprender, pero de lo otro, gracias a lo otro y bajo su dictado, con el corazón [par coeur, de memoria]: imparare a memoria". Así pues, cuando habla de la economía de la memoria se refiere a que "un poema debe ser breve, por vocación elíptica, cualquiera que sea la extensión objetiva o aparente. Docto inconsciente de la Verdichtung y de la retirada" (1).

Es aquí donde entra el estatuto creativo del haiku y del caligrama. Por su brevedad, permite a aquel que tiene un cierto don de la palabra expresar de una manera acabada esos momentos de conciencia poética, de contacto con una dimensión de la existencia poco presente, que todos alguna vez tenemos. Estas composiciones ponen a la poesía al alcance de un público amplio de escritores y lectores.

En sus crónicas de 1937 a 1938, publicadas en *Excélsior*, Tablada dará nombres de autores clásicos y estudiosos contemporáneos que, para él, desde el "análisis de los mecanismos de los animales sin humanos prejuicios", han colaborado en la conformación de una "literatura animalista". En ese sentido, en su artículo "El crimen del hombre. Literatura animalista", Tablada se describe como un autor "que no sigue una moda literaria, puesto que hace muchos años afirmó su amor a los animales en el libro *El arca de Noé,* en artículos sueltos, en poemas al loro y al sapo y en muchedumbre de haikús" (2021).

En *El Universal*, sección Dominicales, del 3 de enero de 1897, Tablada lanza una primera crítica al antropocentrismo, recuperando las palabras de Jules Bois (1868-1943) en su *L'Ève nouvelle*:

> El antropocentrismo (el hombre centro del mundo) es un error de la Edad Media que los descubrimientos modernos y la emancipación del pensamiento han rechazado, de derrota en derrota, hasta la psicología y la sociología, sus últimos refugios; pero hasta ahí la perseguirá y hasta de ahí la arrojará la aurora del siglo XX. ¿Recordáis el grito de Galileo, declarando que la Tierra no era inmóvil y que el Sol no giraba en torno de ella? Ese grito hay que arrojarlo contra la estúpida prevención del hombre (2021).

Y a propósito de la educación en las infancias y su relación con los animales, en "La cultura hecha pedazos" y "¿Nos salvarán los niños?", *México de día y de noche. Crónicas mexicanas* (1928-1944), publicación original en el *Exélsior* del 26 de junio de 1939, José Juan Tablada exalta el trabajo de algunos maestros en poblaciones de Michoacán que inculcan a sus alumnos el amor a los animales:

> …procurando desterrar del ánimo de los futuros ciudadanos esa crueldad hacia los seres indefensos que no tolerarían las tribus salvajes, pero que nosotros practicamos, creyéndola compatible con nuestra pretendida civilización.
>
> […]
>
> No sólo es encomiable lo que hacen los maestros michoacanos, sino cómo lo hacen. Han decidido, quizás, con avezados pensadores, que en materia de educación espiritual o de cultura, el

> único terreno fértil que hoy nos queda es la plástica mente infantil. El adulto es reacio y orgulloso en razón directa de su ignorancia, y ciertas aberraciones inhumanas, como las corridas de toros, tienen en ellos la doble fuerza del prejuicio y del hábito. Los más inteligentes se hacen pasar por estetas a ultranza, con impía estética capaz de disculpar todas las atrocidades, como la música de Nerón frente al incendio de Roma.

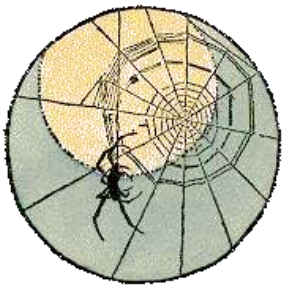
Tablada infiere que restablecer las relaciones entre el hombre y los demás animales es "una gratísima misión magistral". Y añade un diálogo que se pretende ficcional, pero que desborda los intereses que incumbían al poeta:

> "Ocupaos de los hombres, que tanto lo necesitan; los animales vendrán después", dice una voz especiosa y derrotista... Pero es que los hombres no se dejan amar, responden amargamente los animalistas...
>
> —¿Cómo fundar sociedades protectoras de animales allí donde las corridas de toros son la diversión mejor y el apasionante deleite? —dice la misma voz...
>
> Bueno, pues allí está la sabiduría de los maestros michoacanos...
>
> Educando al niño están dinamitando a plazo la barbarie cavernaria.
>
> Están oprimiendo un botón que hará retemblar al futuro, inundándolo de luz.

Y en *El Universal* de 1930, Tablada lanzará una crítica más:

> El antropocentrismo (el hombre centro del mundo) es un error de la Edad Media que los descubrimientos modernos y la emancipación del pensamiento han rechazado.
>
> […]
>
> —¡Qué animal tan feo!, oigo decir a mis espaldas a alguien que de seguro no ha conseguido dilatar su conciencia, ni siquiera sacarla del limbo penumbroso del antropocentrismo...
>
> No hay, en efecto, un solo animal feo... [Se le juzga] según el canon humano, en general y en particular el canon grecorromano que es el que funda nuestros conceptos convencionales sobre la belleza... (2021).

En "La araña" Tablada acertó a descubrir la misteriosa unidad de la luz con la oscuridad, de la luna y la araña, fundidas en una fantástica imagen de admiración. Ellas –a menudo asociadas con la aversión por sus numerosas patas, sus cuerpos y sus movimientos-, que están activas en la oscuridad, que tienen cualidades visuales y sensoriales adaptadas para la caza nocturna, incluso con la escasa luz de la luna.



"La araña"

Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene la araña en vela.

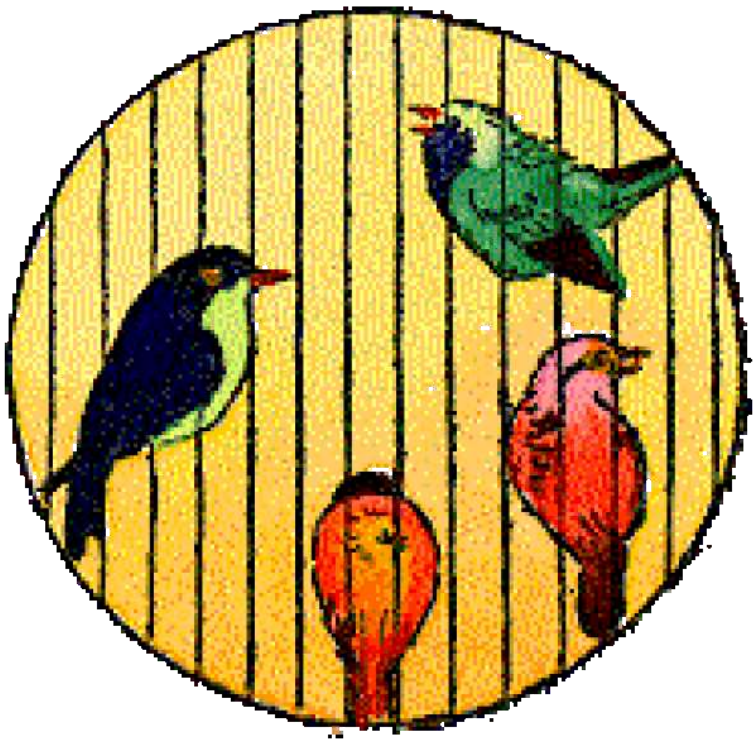
*Un día…*

Los animales están más presentes en el debate público actual, incluidos en el marco de los estudios literarios. La enorme cantidad de testimonios artísticos van desde el afecto humano por una animalidad compartida hasta la radical extrañeza. En ese sentido, se esboza la idea de que la poesía tabladiana invita a sopesar la efectividad representativa que evita repetirse como mero signo epigonal y da lugar a una sensibilidad respetuosa hacia la otredad. Con lo anterior quiero decir que la síntesis visual es, a su vez, una síntesis de experiencias intensas frente a la animalidad. Un hilo nos arrastra en el laberinto de todos sus libros de poesía, donde impera el don de apreciar más allá de las diferencias, el de la comunión de rasgos. El acto receptivo sugiere adentrarnos en configuraciones gráficas, obras plásticas que se contemplan y se leen, se mueven y se escuchan.

Finalmente, textualidad y visualidad son la traducción de un entendimiento de los animales a la que evidentemente se aproxima Tablada. Su amor por ellos impregnó su literatura, dotándola de una frescura y una capacidad de sorpresa que perduran. A través de esta tentativa, de su "fauna interior", el poeta proyectó una codificación mediante otro lenguaje, una modalidad de enunciación que establece un legado que celebra la complejidad de los animales. O, como lo planteó Derrida en años posteriores, al introducir el término animot para revelar la diversidad y la condición de ser-animal, invitando a una revolución del pensamiento que permita una auténtica cohabitación y un reconocimiento de la alteridad animal, proponiendo un desafío al humanismo occidental, el cual ha construido su identidad y superioridad en la negación y el olvido de la animalidad.

## Capítulo 3

## “La Era Tablada”: intermedialidad y ecopoesía



La pajarera

Distintos cantos a la vez;
la pajarera musical
es una torre de Babel.

José Juan Tablada
Incluido en la sección “La mañana” de
*Un día... Poemas sintéticos* (1919).

## Capítulo 3
## "La Era Tablada": intermedialidad y ecopoesía

Hablar de la "era Tablada" en la actualidad no es solo un gesto de reconocimiento histórico, sino una constatación de que las búsquedas estéticas de José Juan Tablada -iniciadas hace más de un siglo- son las que definen nuestra cultura visual y literaria contemporánea.

Esta nueva era, sugerida por Rodolfo Mata, destaca porque "la poesía visual en México está siendo finalmente reconocida". En registros escritos y en entrevistas, Mata, como coordinador del relanzamiento del sitio de la UNAM sobre la obra escrita y visual de Tablada, alrededor del 150 aniversario del nacimiento del poeta, ha sostenido: "Estamos viviendo para la poesía mexicana una era Tablada, porque él está ligado a la palabra y a la imagen, entonces estamos en una época en la que la segunda está muy presente" (1).[36]

Estamos viviendo, en efecto, una "era Tablada", en la cual su legado deja de ser un referente aislado para convertirse en el eje de una nueva sensibilidad. Si, como sostiene Andrea Giovine, la poesía visual surgió como una respuesta al caos de la modernidad mediante la creación de nuevos códigos, y si, como apunta Rodolfo Mata, estamos ante un reconocimiento académico y cultural sin precedentes de esta manifestación, es porque la propuesta de Tablada ha demostrado ser la respuesta técnica y ética más lúcida a nuestro presente. En su obra, la intermedialidad -esa fusión profunda entre la palabra y la imagen- es una herramienta descolonizadora, al desobedecer la hegemonía del alfabeto occidental, acercándose a las formas de conocimiento de otras culturas (la japonesa y la indígena). [37]

Así, al habitar una época donde la imagen ha ganado una presencia avasallante en nuestra cultura, la "era Tablada" nos permite transformar esa saturación visual en una ecopoesía: un nuevo orden semiótico donde, a través de la "mirada discreta" que describe Umberto Eco, aprendemos a

[36] La expresión es retomada especialmente del Boletín UNAM (2021) y de la Ponencia "José Juan Tablada digital y la génesis de una hiperlectura", en el III Encuentro Internacional del Seminario Interdisciplinario de Bibliología. "De imágenes y palabras: un recorrido por diversas relaciones iconotextuales a lo largo del tiempo", celebrado en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas (2015).

[37] A propósito, los trabajos y las conferencias de Rivera Cusicanqui siempre son referentes forzosos, en especial me refiero a *Historia oral, investigación-acción* (2025). Su crítica a la persistencia de las estructuras coloniales en la actualidad va más allá de las ideas sobre ocupación territorial, subraya la dominación de nuestras formas de conocimiento:

> Otras epistemes te van a hacer darte cuenta de que muchos de tus hábitos son usos y costumbres del colonialismo. El colonialismo es el que tiene unos usos y costumbres tenazmente repetidos y que no nos damos cuenta porque creemos que es normal (34').

reconocer al otro no humano no como un objeto de nuestro lenguaje, sino como una presencia autónoma, sintética y vibrante, devolviéndole al animal su lugar legítimo en el tejido de la representación poética.

La ecopoesía aquí tiene su lugar como "nueva ética de la mirada": Tablada entiende que, para representar al animal sin colonizarlo (sin la prosopopeya viciada), debe recurrir a una forma de escritura que sea tan ágil y sintética como la vida animal misma. Por ello, su activismo en la "Sociedad Protectora de Animales" no es un dato biográfico aislado; es la base de su ecopoesía. Su obra es "eco" porque reconoce que el "otro" (el animal) no es un recurso literario, sino un sujeto sintiente con el que compartimos un espacio vital.

Por otro lado, Mata señala que la poesía visual en México está siendo "finalmente reconocida". Este reconocimiento no es accidental; es el resultado de una maduración en nuestra cultura literaria. No se trata de un género nuevo, sino de reconocer que el poeta ya había planteado, a principios del siglo XX, las preguntas que hoy nos ocupan: ¿cómo representar la otredad animal? ¿Cómo romper la tiranía del texto plano?

Por lo tanto, para abordar el análisis de los poemas que me he propuesto en este trabajo, es necesario trascender la lectura puramente lineal y reconocer sus caligramas y poemas sintéticos como dispositivos de intermedialidad. En este sentido, el análisis que sigue no se limita a la exégesis del texto, sino que examina la configuración del poema como un ecosistema visual donde la palabra y la imagen se fusionan para desafiar la poesía tradicional. Al analizar estas piezas bajo el lente de la ecopoesía, se busca demostrar que la síntesis tipográfica de Tablada funciona como un nuevo código que permite al lector contemporáneo reconocer al animal no como un sujeto colonizado por la metáfora, sino como una presencia autónoma que reclama su lugar en la página y en el mundo.

Esta exploración halla un eco fundamental en la faceta pictórica de Tablada, donde sus acuarelas y dibujos sobre animales operan bajo la misma lógica de síntesis que sus poemas. Al enlazar la estructura del poema visual o sintético con la plástica se descubre que la pintura no es un complemento decorativo: el trazo del dibujante busca capturar el rasgo pertinente del animal -la ligereza de un ala, la curvatura de un lomo o la tensión animal-. En esta convergencia el poeta consolida su propuesta, demostrando que, tanto en la palabra como en el pigmento, el objetivo es el mismo: despojar al sujeto animal de la máscara antropomórfica para devolverle, a través de una mirada técnica y respetuosa, la autonomía de su forma viva frente a la vorágine de la modernidad.

### 3.1 La mirada intermedial: transferencias mediales entre la plástica y la escritura

Para fundamentar este análisis, es preciso definir el horizonte teórico desde el cual abordo la intermedialidad en Tablada. Como lo establece la crítica especializada, este fenómeno no opera como la simple yuxtaposición de códigos, sino desde la correlación entre sistemas semióticos que, al encontrarse, generan un tercer sentido que ninguno de los dos medios podría producir por separado.

Partiendo de que la intermedialidad es una práctica que cuestiona las fronteras de las artes tradicionales para crear un "espacio intersticial", en el caso de Tablada este espacio es donde la literatura (el código lingüístico) se potencia con la plástica (el código visual). A esto se suma la perspectiva de Irina Rajewsky (2024), quien denomina "transposición medial" al acto de recrear las estructuras de un medio (la pintura o la música) en otro (la escritura). Tablada no solo escribe sobre el animal, construye su presencia mediante la transferencia de estas estructuras. Al analizar la recurrencia animal, tanto en los ejemplares que reunió en sus colecciones como en su corpus visual producto de su faceta de como pintor amateur, se observa que Tablada ejecuta una transposición medial constante. Su colección de estampas y sus dibujos a lápiz no son archivos pasivos, sino estructuras visuales que él vincula con la escritura. Para integrar la faceta de naturalista, coleccionista, entomólogo y protector animal de Tablada en el análisis intermedial, es necesario entender que sus dibujos y acuarelas son ejercicios estéticos, pero también son registros de observación afectiva. La precisión del trazo, motivada por su rigor como coleccionista y su sensibilidad como protector, se transfiere al poema, convirtiendo a la página en un "micro-hábitat" donde el respeto por la especie se traduce en una forma de escritura precisa y sintética.

Lo anterior encuentra un respaldo metodológico crucial en los planteamientos de Irina Rajewsky sobre la intermedialidad. Para la autora, el examen de los cruces mediales no debe operar desde abstracciones rígidas, sino como una "categoría para el análisis concreto de textos u otros tipos de productos mediales" (441), poniendo un énfasis definitivo en la relevancia de la función de la práctica intermedial (textual y visual). En la producción tabladiana, esta práctica no es accesoria, sino inherente a su representación de la animalidad: la obra textual es indisociablemente visual porque el dinamismo del animal exige una espacialidad gráfica y una disposición tipográfica particulares para manifestar sus ritmos biológicos sobre el papel.

Asimismo, Rajewsky introduce un criterio de historicidad que resulta altamente relevante para comprender el archivo gráfico de Tablada, pues invita a examinar la configuración intermedial desde el desarrollo técnico de los medios en cuestión, las concepciones estéticas variables de la época -como el impacto del japonismo y las vanguardias- y "la funcionalización específica de estas estrategias en el producto artístico" (441). Al entender que la intermedialidad no está ligada a una función uniforme y fija, sino a "las posibilidades históricamente cambiantes" de sus prácticas, la obra de Tablada se revela como un dispositivo pionero donde la hibridación de la palabra y la imagen dota de una agencia representacional inédita a los seres no humanos.

Para articular el análisis de los poemas sintéticos y visuales en su doble dimensión retórica y plástica, encuentro oportunas las tres subcategorías de Rajewsky para observar el funcionamiento de la trilogía tabladiana:

1. Transposición medial (medial transposition): Esta categoría, definida por Rajewsky como la transformación de un producto medial o su sustrato en otro medio (441), ilumina el proceso de traducción cultural y formal que realiza Tablada. El poeta transpone la brevedad del haiku tradicional, la acuarela, el grabado japonés y la síntesis del ideograma oriental hacia las posibilidades tipográficas y rítmicas de la lengua castellana.

2. Combinación de medios (media combination): Es la categoría donde se manifiesta con mayor nitidez la coexistencia material del texto y la imagen, pues "estas formas mediales de articulación están presentes en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significado de todo el producto" (442). Al imbricar de manera indisoluble la palabra y la iconografía sobre la página, Tablada ejecuta una constelación donde se articulan lenguajes convencionalmente distintos. En caligramas o poemas visuales como los de *Li-Po y otros poemas*, el diseño tipográfico y el espacio en blanco actúan como el soporte donde cada medio aporta a la significación, haciendo que el cuerpo del texto y la impronta visual del animal se fundan en un mismo proceso plástico.

3. Referencias intermediales (intermedial references): "Entendidas como estrategias constructoras de sentido que evocan o imitan las técnicas de otros medios" (443) sin que estos se encuentren materialmente presentes, esta subcategoría explica la configuración de los textos de *Un día... Poemas sintéticos*. Aquí, Tablada utiliza la palabra escrita para imitar las técnicas de concisión, encuadre y captación del instante propias de la pintura de la naturaleza asiática (kachō-ga), generando una écfrasis moderna donde el poema evoca visualmente la trayectoria de un insecto o el salto de un anfibio a través del puro ritmo verbal.

Con base a lo anterior, aquí propongo tres aspectos de la operación intermedial, con posibles efectos en el lector, en lo que respecta al fenómeno de lo animal.

Intermedialidad en la representación animal tabladiana:

| **Aspectos** | **Operación Intermedial** | **Relevancia** | **Efecto en el Lector** |
|---|---|---|---|
| **Icónico** | Caligrama e ideograma como representación del animal. Influencia del grabado y la estampa japonesa. Algunos recursos: sinécdoque y metonimia. | El dibujo es una fijación del ser; rigor del entomólogo y observador de la biodiversidad. | Reconocimiento visual: ver al animal antes de leerlo. |
| **Sonoro** | Figuras de dicción: onomatopeyas, cacofonías, aliteraciones y ritmos que emulan la ecología del ser (el zumbido, el salto). | Observación vuelta transcripción; respeto por la voz/hábitat del animal. | Empatía acústica: el poema "suena" a la fauna que describe. |
| **Cromático** | Poesía como acuarela mental; paletas inspiradas en los animales de su archivo gráfico. | El color como herencia de su práctica como pintor y estudioso del detalle natural. | Activación de la memoria sensorial; el lector ve al animal en su hábitat. |
| **Plástico-espacial** | Montaje de imágenes en sus poemarios y archivo gráfico; el espacio en blanco como "terreno" donde conviven palabra y dibujo. | El archivo como testimonio ético; el diseño de la página como un diorama o "reserva" para el animal. | El poema como objeto espacial; disolución de la frontera entre texto e imagen, y entre ciencia y lírica. |

Gran parte de estas precisiones derivan del corpus visual del archivo de Tablada, pero, sobre todo, de la revisión de cómo los principios intermediales se traducen en sus poemas sobre animales. La obra tabladiana sigue siendo fuente de estudios en lo que respecta a la importación de formas orientales, pero también lo es en lo que respecta a los estudios intermediales, por su ejercicio poético, *avant la lettre*, donde la palabra escrita se fusionó con la plástica y el espacio en blanco.

### 3.1.1 La imagen en el archivo gráfico: estampas japonesas, acuarelas y dibujos sobre animales

La siguiente fotografía, así como las demás piezas visuales que presentaré a continuación, forman parte del archivo personal de Tablada, el cual no me habría sido posible consultar sin la insistencia de Nina Cabrera de Tablada, tras la muerte del poeta en 1945, para integrarlo a una biblioteca pública, así como por la posterior organización del material bajo la coordinación de Columba Galván. Ellas materializaron el archivo gráfico que el poeta ya prefiguraba en sus versos: Arte, con tu áureo alfiler/las mariposas del instante/quise clavar en el papel (Prólogo de *Un día… Poemas sintéticos*).



José Juan Tablada (1871-1945)
en su jardín de Cuernavaca,
1938

Las imágenes que integran este compendio visual provienen de los fondos reservados de los institutos de investigaciones Bibliográficas y Filológicas. El corpus aquí reunido es producto de una revisión personal del archivo; si bien utilicé la clasificación existente del fondo reservado del IIFI, es importante precisar que muchas piezas aún no cuentan con un procesamiento técnico formal y se encuentran organizadas de manera agrupada en las llamadas Carpetas Varias.

El conjunto de animales representados incluye diversas especies —aves (garzas, gallos, gallinas), orugas, chigas, toros y caballos—, así como ejemplares con nombre propio (Pío, Chan, Scotty y Hongkong).

El corpus se divide, de acuerdo con su materialidad, en los siguientes apartados. Para el rubro de dibujo y pintura se registran acuarelas (18 piezas), dibujos a lápiz (17), dibujos a tinta (14), dibujos a lápiz de color (5), dibujos en bolígrafo (4) y dibujos al carbón (3). En cuanto a las técnicas mixtas, se localizan piezas de lápiz, tinta y acuarela (5 piezas); tinta, lápiz y lápiz a color (3); acuarela, carbón y tinta (2); barniz, tinta y lápiz (1); y lápiz de color con flores deshidratadas (1). Finalmente, el material gráfico y documental se compone de recortes de publicaciones (2 piezas), fotografías (2), tarjetas postales (1) y carpetas (190).

Por otro lado, la Iconoteca del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) resguarda una colección fundamental de estampas japonesas. Entre ellas, las que resultan de particular interés para esta investigación son las pertenecientes a Ohara Koson, las cuales corresponden en su mayoría al género de representación de animales; piezas que Tablada no solo atesoró, sino que también empleó para sus exposiciones personales.

Para comprender la dimensión de este hallazgo, es necesario profundizar en el fenómeno de la écfrasis y su vínculo con el interés del poeta por las obras orientales. Al respecto, Luz Aurora Pimentel, en su texto "Écfrasis y lecturas iconotextuales" (2024), realiza un breve recorrido histórico que inicia con Leo Spitzer, quien definía este recurso como "la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica". Asimismo, recupera a James Heffernan, quien de manera más abstracta la delimita como "la representación verbal de una representación visual", y a Claus Clüver, para quien consiste en "la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal". Como señala Pimentel, estas tres posturas insisten en el carácter relacional del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo que permite extender el fenómeno hacia una relación intersemiótica e intertextual, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico al que "lee" como si fuera un texto (205-206).

De este modo, Pimentel define la écfrasis como aquella relación tanto referencial como representacional entre un objeto plástico y un texto, en la que este último propone al primero como un ente autónomo (205). Sin embargo, recuperando los planteamientos de Peter Wagner, la autora apunta que, dado que los sistemas de significación y representación varían, resulta más acertado hablar de intermedialidad. Dentro de este marco, la relación entre texto e imagen deriva en un iconotexto; es decir, un signo cuyas formas de significación sintética -propias de lo icónico y lo plástico- impiden dividir lo verbal de lo visual para su correcta interpretación integral (206). Aunado a esto, Pimentel conjunta las opiniones de los críticos citados para señalar que en la

écfrasis pueden ocurrir tres fenómenos: que las imágenes intensifiquen al texto, que el texto dinamice a las imágenes mediante una narración, o que la imagen oponga resistencia y provoque efectos irónicos.

La écfrasis es analizada también por Michele Pascucci en "Hiroshigué versificado: dos poemas manuscritos de Tablada", donde cita el ensayo del crítico de arte español Román de la Calle. La premisa central de la Calle es que la écfrasis actúa como un espejo reflexivo y paradójico que supera la simple mimesis o la traducción literaria de una pintura; el recurso se sitúa "más acá de la imagen" para captar su esencia física, y va "más allá del texto" al construir un nuevo objeto estético dotado de autonomía literaria y filosófica. Bajo esta perspectiva, el autor entiende la écfrasis como la "mediación de la palabra literaria, en el desarrollo de un discurso preferentemente descriptivo [...] respecto de las imágenes plásticas, convertidas así en su fundamental lenguaje-objeto". Desde su etimología es el resultado de la unión de la preposición griega "ek" y del verbo frasso, e implica la acción de "desobstruir", "abrir" o "hacer comunicable", por lo que la tradición crítica la asume como una "descripción que hace accesible" o una "descripción estimulante" (De la Calle, 62-64, citado en Pascucci).

Al aplicar este marco al caso concreto de los poemas de Tablada, Pascucci concluye que el poeta no solo describe las imágenes pictóricas, sino que las interpreta al trasladar a la escritura las claves culturales de las escenas. Con ello, hace las estampas más comprensibles para el lector-espectador occidental, facilitando su acercamiento al arte japonés. Esta veta ecfrástica es respaldada por Anthony Stanton en su participación en "José Juan Tablada. Explorando su legado múltiple" (2024), donde afirma que gran parte de la obra de Tablada sobre el Oriente constituye una écfrasis magistral, pues realiza descripciones verbales de pinturas y escenas que presenció en Tokio o en los templos de Yokohama (min. 24). En el mismo espacio, Luis Ruis Caso añade que el poeta encuentra en la herencia del ukiyo-e elementos indispensables para la transformación del arte nacional: la ruptura con la tradición clásica académica, la incorporación de un valor relativo y poético en las representaciones, y la capacidad de observar el entorno con la finura de la mirada japonesa, volcada hacia las aves, los insectos y la naturaleza en su conjunto (1 h 04 min).

Es precisamente en este entramado crítico donde se identifica la relevancia capital de Ohara Koson y el género kachō-ga -centrado en la representación de flores y pájaros-, pues constaté que la mayor parte de las estampas de animales localizadas en la Iconoteca pertenecen a dicho autor, cuya obra vincula de manera indisoluble la técnica del grabado con una profunda filosofía de la

naturaleza. Este hallazgo confirmó, mediante el análisis de las estampas revisadas, lo que ya advertía en otros materiales del archivo respecto a la écfrasis intermedial: que la poética tabladiana subvierte el proceso tradicional de dar voz a una "imagen silenciosa" para operar, en cambio, desde una estricta economía de recursos. Así, del mismo modo en que la xilografía japonesa utiliza elementos mínimos para trazar una garza, Tablada despliega una imagen poética mínima para capturar el movimiento, adoptando una lógica de composición que altera la función misma del lenguaje y traslada el encuadre descentrado del grabado al poema



Tancho tsuru
Ohara Koson, 1877-1945, ilustrador
Matsuki Heikichi, editor
Fecha: 1912-1926
Xilografía
Colección: Sala Especial Iconoteca
Clasificiación: NL CG.1.48

La garza

Clavada en la saeta
de su pico y sus patas,
la garza vuela.

Incluido en la sección "El crepúsculo" de *Un día...*



La obra de Koson se define por la intersección entre el rigor técnico del nishiki-e -proceso artesanal que requiere el tallado de múltiples bloques de madera (uno para cada color)- y la sensibilidad temática del kachō-ga. Para Tablada, esta tríada facilitó la creación de una horizontalidad ecfrásica, donde la página funciona como la matriz de madera y la tipografía como el pigmento que imprime la animalidad en el vacío del papel.

Esta veta creativa consolida la horizontalidad ecfrásica entre visualidad y textualidad como eje central de la investigación, demostrando que imagen y palabra coexisten en un mismo nivel

jerárquico donde el verso es tan visual como el dibujo, y el dibujo es tan poético como el verso. Bajo esta perspectiva, el caligrama se revela como una écfrasis realizada, un espacio donde el texto se rinde ante la potencia plástica de la estampa.

Estas son algunas de las otras estampas encontradas. Una pertenece a Chikuseki y la otra nuevamente a Koson.



[Aves en vuelo]
Chikuseki, ilustrador
Fecha: 1912
Xilografía
Colección: Sala Especial Iconoteca
Clasificiación: NL CG.2.10



[Secchu karasu zu]
Ohara Koson, ilustrador
Matsuki Heikichi, editor
Fecha: 1912-1926
Xilografía
Colección: Sala Especial Iconoteca
Clasificiación: NL CG.1.47

El ejercicio sinecdótico en la obra de Tablada es el de enfatizar un detalle del animal o de la naturaleza para representar el todo. La página funciona como la matriz de madera y la tipografía como el pigmento que imprime a la animalidad en el papel.

A través de la transposición intermedial, la página poética de Tablada opera bajo una lógica de síntesis similar a la que rige el grabado kachō-ga de Ohara Koson, donde la rigidez del verso se diluye para dar paso a una estructura espacializada y libre, capaz de albergar la alteridad animal. En el caligrama Oiseau (“He aquí sus patitas/ el canto echó a volar…”), esta afinidad se vuelve evidente mediante el uso de la sinécdoque y la metonimia, figuras que analizaré para este poema en próximas páginas.




Se suman a la producción plástica de Tablada piezas como Honkong nuestro perro, ejecutada a lápiz de color y que muestra la inscripción manuscrita a lápiz “Hon kong / nuestro perro” y que inspiraría el poema “Heroísmo”.



Al comentar este dibujo, Rodolfo Mata destaca la profunda devoción con la que Tablada se refería a su casa en Coyoacán -tras la violenta irrupción revolucionaria-, como a su entrañabla Hongkong:

> ¡Todavía el ladrido de mi foxterrier y el aroma de la madreselva me conmueven cuando los siento, y me hacen rememorar aquel perfume y aquel jubiloso ladrido que al aproximarme a mi casa salían de ella como para darme la bienvenida! (Tablada, citado en Mata, 2021).

Respecto al retrato al carbón de Hongkong, resulta pertinente destacar la singularidad de su ejecución dentro del conjunto de piezas resguardadas en el archivo de Tablada; de acuerdo con Rodolfo Mata, este dibujo sobresale por un trazo particular que logra conciliar una atmósfera de vanguardia expresionista con rasgos que remiten de manera directa a la tradición caligráfica del arte oriental (2021).



Perro

Tablada
Carbón sobre papel bond

Asimismo, entre las piezas se localizan las siguientes acuarelas y dibujos a lápiz con la presnecia de monos.



Tres rostros (mono y dos hombres con sombrero)



Dos monos
Acuarela y lápiz



Un mono
Acuarela, carbón y tinta



Cabeza y palma de mono
Lápiz

El mono forma parte del bestiario poético de Tablada y en su libro *El jarro de flores* (1922) le dedica un haiku que sintetiza, en parte, su idea de este animal respecto al hombre:

Un mono

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida!

Siguiendo a Mata, el siguiente dibujo se pretende destinado a dialogar con poema anterior.



Zoológico del Calvario
Lápiz a color

El mono también es una figura recurrente en las crónicas de Tablada. Llama la atención la variedad de ideas con que el ensayista se refiere al simio, sobre todo para señalar sus cualidades de viveza, mayor según él que la de los humanos. El autor también hace referencia al mono cuando quiere menospreciar la inteligencia del individuo, cuya respuesta puede llegar a ser más agresiva que la del animal. Tablada continuamente hace este tipo de comparaciones de manera humorística. Tal es el caso de "De pugilista a párroco.- El enemigo malo, un Miura.- Un mono en la cátedra.- En defense de los monos", publicada en *El Universal* el 5 de octubre de 1924 e incluida en *La Babilonia de Hierro.*

En general, Tablada ridiculiza las interpretaciones simplistas de la teoría darwiniana. Sin embargo, su énfasis no se encuentra en la verdad o falsedad de dicha teoría. Juega con la idea de que el hombre desciende del mono y la aprovecha para contrastar el comportamiento del hombre con el del simio. Tablada continúa y finaliza su crónica con el apartado "En defensa de los monos", apropiada para comentar la imagen Tres rostros (mono y dos hombres con sombrero).

La recurrencia animal se profundiza al examinar las imágenes que acompañaron sus publicaciones. Principalmente destaco la denuncia de la situación de los seres de sus dibujos que habitaban en los zoológicos. Una de sus crónicas finaliza con los siguientes párrafos bajo el subtítulo "Bestiario pintoresco":

> Todo el mundo ríe ante la jaula de los monos y yo siento una piadosa tristeza, no por ellos, muy felices en su inocencia animal, sino por nosotros que tanto nos les asemejamos, pese a nuestro orgullo antropocéntrico. Es una verdadera humillación que sólo amortigua la inhumana vanidad, y

mucho más si recordamos aquella estampa de Forain en la que de dos cocottes, frente a la jaula de los monos, una dice a la otra:

> ¡Exactamente iguales a los hombres... menos en el dinero!
> Hay que ser rico a toda costa, pienso mientras me alejo de aquella picota del amor propio!

A esta mirada compasiva y satírica le sigue un recorrido visual y metafórico por el cautiverio de la fauna del zoológico. El cronista retrata la fisonomía del lugar transformando los cuerpos de los animales a través de analogías mecánicas, mitológicas y artísticas: el cuello de la jirafa emerge como el periscopio de un submarino entre el follaje; los castores, calificados como ingenieros hidráulicos, son descritos como conejos que han cambiado sus orejas por colas con forma de cuchara de albañil; las avestruces se confunden con bailarinas de muslos color de rosa y pestañas maquilladas, mientras los hipopótamos y caimanes transitan en su letargo entre lo mineral, lo vegetal y lo orgánico. Este trayecto zoológico culmina en el estrepitoso espacio del Aviarium, una "Babel cosmopolita" de aves exóticas y ruidosas donde el poeta, envuelto en una profunda nostalgia provocada por el exilio, descubre repentinamente a dos pijijes veracruzanos. Estas aves, que habitaron su jardín y que inspiraron versos celebrados por Leopoldo Lugones:

> En aquel páramo descubro algo con la emoción de ver de pronto a un *amigo* ausente o de encontrar algo que creíamos perdido... Son nada menos que dos ánades veracruzanos que descubro con emoción y nostalgia, dos "pijijes" muy mexicanos y como perdidos en aquella Babel cosmopolita...
>
> […]
>
> Visten hábitos carmelitas / Los ánades veracruzanos / Y como dos frailes hermanos / En actitudes estilitas / Sueñan lagunas y pantanos (*El Universal*, 20 de junio de 1926, en *La Babilonia de Hierro*, citado en Mata, 2021).

Esta alienación en el cautiverio dialoga estrechamente con las tesis de John Berger en *¿Por qué miramos a los animales?* (2001), donde denuncia la desconexión humana con el mundo natural y la consecuente marginalización de la fauna en entornos artificiales. Para Berger, el aislamiento zoológico reduce la existencia animal a un "ambiente ilusorio" donde el animal habita en el letargo o la hiperactividad, despojado de un entorno real sobre el cual actuar y condicionado a adoptar una actitud de "indiferencia" (10).

El haiku "Un mono" suspende el aislamiento al restaurar un encuentro de miradas, revelando una conciencia animal que no es indiferente, sino que resguarda un misterio latente frente al poeta.

Es de gran relevancia señalar que son numerosos los dibujos y acuarelas en los que dialogan de forma directa la imagen y la escritura, manifestándose esta vez en el espacio de sus crónicas periodísticas. Del tal forma, el trazo plástico y el relato de los hechos se intersectan para proponer una lectura simultánea donde el componente visual no ilustra, sino que cohabita con el texto.

Finalmente, para cerrar este apartado, la colección de estampas de Tablada actúa como el sustrato visual donde se consolidan sus inquietudes estéticas. Al estudiar estas piezas puede identificarse cómo el poeta importó formas, encuadres y paletas cromáticas que terminaron por definir su propia "pintura en la lírica". No obstante, esta mirada pictórica no desplaza al oído; por el contrario, dicha lírica posee una profunda cualidad sonora dictada por la rigurosa elección de una métrica en arte menor y el juego estratégico de las rimas en los versos, elementos que dotan al poema de un ritmo ágil y condensado. De este modo, la poesía de Tablada propone una sinestesia constante, donde los estímulos cromáticos de la plástica se funden con la vibración acústica de la palabra. Esta red de mediaciones visuales y auditivas, que abarca desde la acuarela más delicada hasta el trazo firme del dibujo a lápiz, demuestra que para Tablada el animal era una entidad inagotable: una presencia que exigía ser mirada, escuchada y nombrada a través de un complejo sistema de espejos donde la plástica y la escritura se vuelven una misma forma de habitar el mundo.

### 3.1.2 La transposición intermedial del jardín tabladiano

El análisis de la colección gráfica de José Juan Tablada revela un interés constante por aprehender el movimiento y la anatomía del animal, así como por captar los detallados ecosistemas donde habita. Esta fascinación zoológica y ambiental no se limitó al plano de la contemplación bidimensional; por el contrario, se condensa materialmente en el motivo del jardín, un espacio vital y estético tan presente en la obra del poeta.

Realmente, a lo largo de su vida Tablada pudo construir tres jardines japoneses. El primero fue el de "El Buen Retiro", en su casa en Coyoacán. El segundo jardín lo construyó en las montañas de Castkill, EUA, cuando decidió buscar un sitio alejado del bullicio de la ciudad. Y, finalmente, el de Cuernavaca, en la Colonia Miraval, lugar que eligió porque era una zona de lomas con mucha vegetación y con una vista privilegiada, ideal para el descanso que buscaba por su salud.



Tablada en su quinta de Coyoacán, en *Revista de Revistas*



La casa de José Juan Tablada en Catskill



"Mi esposo y yo y unos amigos en / Nuestro Jardincito. Tomada esta foto por el general Hay / Cuernavaca, México", Nina C. de Tablada

Nina Cabrera, en el libro ya citado, incluye remembranzas de algunos episodios en que, nuevamente, la presencia de los pijijes amenizaba los días del matrimonio Tablada. Nina refiere cómo, después del arduo trabajo del escritor impuesto por sus colaboraciones para los periódicos, acompañaba a su esposo a recorrer el jardín:

> Desde el invernadero, lleno de orquídeas y begonias veíamos el jardín, y su estanquito en medio, donde los pijijes nos daban la bienvenida con gozosa alharaca. [...] Era nuestro jardín en Cuernavaca uno de los pasatiempos más gratos para mi esposo.



Acuarela de Tablada para su poema "Los pijijes"

> […]José Juan se entretenía dibujando los insectos de variados colores y extrañas formas que salían de debajo de las piedras, puestas por nosotros mismos junto al estanque para que les sirvieran de albergue. […] Los mismos reflejos [del crepúsculo] coloreaban las ramas de los árboles, donde las avecillas, entre revoloteos y trinos, se acomodaban para esperar el nuevo día. [...] Al pasar junto a ellos parecían conocernos: las rápidas miradas de sus ojillos como cuentecitas negras, nos decían de sus alegrías y de su confianza en nosotros.



Turcán

José Juan Tablada
Acuarela y lápiz sobre papel bond

El singular retrato de Pío Quinto -rescatado del ataque de una calandria llamada Hitler, y descrito como un ave mansa y domesticada (*Diario*, 1944)- encuentra su continuidad en la leyenda "Just before leaving us to become a regular". Esta frase resignifica su tránsito físico tras la muerte hacia el plano espiritual, reafirmando a Pío como uno de los animales favoritos de la familia Tablada.




"Pío Quinto his portrait"
José Juan Tablada
Carbón, lápiz de color y tinta
sobre papel rayado



Folio 1) Vinagrillo
José Juan Tablada
Acuarela y lápiz sobre papel bond
En folio: 6 1/2 x 8 1/4"



Folio 2) Saltamontes
José Juan Tablada
1938-04-20
Lápiz de color y grafito

Dicho por María Andrea Giovine la poesía visual de Tablada es de naturaleza intermedial. El diálogo entre lo literario y lo visual se sostiene sobre el vasto archivo gráfico que Tablada cultivó con rigor, y que hoy me permite trazar una cartografía de su sensibilidad animal. Las piezas mostradas son un preliminar que evidencia un deseo de observación directa que destilaría en el resto de su proceso creativo.

Tablada construye y configura su propio jardín, el físico y el del constructo poético, como un refugio de contemplación. El motivo del jardín encuentra un eco fundamental en piezas visuales como “Luciérnagas” y “Ruidos y perfumes (en un jardín)”. Es en “Polifonía crepuscular” donde este espacio se transforma en una composición polifónica; allí, el entorno natural y el fenómeno de la máquina se intersectan mediante una compleja red de imágenes acústicas y mecanismos de traslación lírica:



[“Polifonía crepuscular”

…sin cesar el
torrente *deshila*
el rumor de su telar

los sapos carraspean su
ronquera y aduermen su
asma pero no cesan de roncar

La cigarra
sobre el paraje
en estridulación
sin fin percute
un inalámbrico
mensaje tic-tic-tic-tic
tic-tic tic-tic..

…el torrente
mueve sonoramente
su telar
las ranas
desgranan su
gargantilla en el deglutir
globular de fugaces perlas
acuáticas

el torrente molino
de cristales zumba
su gran piedra molar
la campana del rosario
de la montañesa alquería
parodia con tenaz badajo
al yunque de la herrería

los grillos
entre las piedras
rechinan su alfiler

un cárabo ulula
en el aire

las hojas crujen y a mis pies
en *la curva*
de la carrilera
herida de luna *un tren*
*pasa arrastrando* en la noche un alarido de mujer…]

Incluido en la sección “Otros poemas ideográficos”
de *Li-Po y otros poemas*

En este caligrama, la metáfora del telar deshilándose se expande de manera visual a lo largo de toda la página, mientras una combinación de versos de arte mayor y menor orquesta la acción que ocurre en el poema. Asimismo, la proximidad de las sílabas genera una aliteración que colinda con la paronomasia mediante la repetición del grupo "gl", recurso que es acompañado por los únicos eneasílabos de la estrofa. Esta estructura traza una "curva" tanto acústica como visual que culmina con el movimiento del tren; un tránsito que atraviesa y detiene lo que ocurre en el jardín. Finalmente, cabe destacar que la prosopopeya aquí utilizada es empleada exclusivamente para los objetos inanimados y no para los animales.

Al sustituir la mirada idílica, Tablada resalta la anatomía y el pulso biológico de las ranas, los sapos, la cigarra, el cárabo –ave nocturna- y lo grillos; la cocofonía –encuentro de sonidos ásperos- se modula con una serie de aliteraciones –que generan ritmo, armonía, mimetismo: los sapos "carraspean su ronquera y aduermen su asma" y las ranas "desgranan su gargantilla". Las aliteraciones evidencian sonidos naturales mediante analogías corporales y tecnológicas. Esta textura sonora se profundiza a través de la onomatopeya en el tic-tic-tic-tic de la cigarra -conectado con la modernidad mediante la metáfora del "inalámbrico mensaje"-.

Ante esto, el poeta busca emular la estridulación natural del insecto. Dicha emulación evidencia la iconicidad de lo que puede representarse de forma mínima: versos de arte menor en su mayoría, sonoridad en los versos y las rimas, ritmo que acompaña la cadencia visual de la lectura, y rasgos que se traducen, en retórica, en metonimias y sinécdoque para completar el discurso del mensaje en el lector del poema. Esta sinfonía microscópica y horizontal se quiebra de tajo con la violenta irrupción del tren, donde la huella de la máquina altera el pulso orgánico de la naturaleza.

La faceta de Tablada como coleccionista resultó determinante para que su técnica se nutriera de una diversidad de medios artísticos. Después de todo, como subraya Byung-Chul Han en *Loa a la Tierra* (2019), "el jardinero es esencialmente un coleccionista"; una intuición que dialoga estrechamente con la postura de Walter Benjamin, para quien el verdadero coleccionista se caracteriza por un estupor frente a las cosas, es decir, por esa capacidad de inspiración que trasciende la mera posesión.

Para concluir este apartado, la mirada del poeta en su casa del Miraval, en Cuernavaca, con la que inicié el planteamiento del jardín como transposición intermedial, no es una mirada que se pueda pensar solitaria, está sostenida por el afecto de Nina Cabrera al resguardar el archivo gráfico

y por las y los artistas que Tablada admiraba por su compromiso estético y ético-, es el ejemplo vivo de lo que Donna Haraway denomina, en *Seguir con el problema* (2019), la urgencia de "generar parentesco". La propuesta tabladiana se alinea así con la necesidad contemporánea de aprender a estar verdaderamente presentes en un planeta herido; nos invita a entretejer alianzas inesperadas y a asumir la responsabilidad compartida de habitar un mundo donde las fronteras ya no se dictan desde la soberanía, sino desde la más profunda interdependencia.

### 3.2 La dimensión ecocrítica: los poemas sintéticos y visuales como microecosistemas

En este apartado profundizo en la pertinencia de la ecocrítica como un territorio que rehúsa establecer fronteras metodológicas rígidas. Al adoptar un pluralismo disciplinar, este enfoque se integra orgánicamente con los estudios de la intermedialidad, funcionando como una herramienta idónea para desentrañar las narrativas humanas y su arquitectura conceptual. Semejante ejercicio resulta fundamental para comprender la práctica artística, los recursos visuales y los tropos retóricos que configuran el compromiso ético de José Juan Tablada en la creación de sus entornos poéticos. Este enfoque subvierte las presunciones lineales y antropocéntricas del poema, permitiendo que los ritmos y los procesos biológicos de los animales emerjan como contrapesos a las simplificaciones tradicionales, haciendo uso del propio lenguaje desde otro código y otras expresiones lingüísticas. De este modo, la ecocrítica invita a una comprensión complementaria, revelando el mundo natural de la poesía textual y visual.

En la perspectiva ecologista, lo estético no se deja de lado, ya que los textos literarios mantienen sus características estéticas y creativas, conservan sus elementos constitutivos y sus propiedades formales, y continúan siendo una producción lingüística. De este modo, el estudio de las configuraciones del hábitat en el poema visual y sintético se abordará desde una aproximación intermedial, examinando la convergencia entre los recursos retóricos y los dispositivos visuales.

En el marco de la ecocrítica y la intermedialidad, esta investigación propone el término microecosistema como una categoría analítica y operativa para abordar los poemas sintéticos y visuales de José Juan Tablada. Se justifica su uso en la medida en que estructuras breves como el haiku, el ideograma y el metagrafo no operan como meras descripciones zoológicas aisladas, sino como entornos autónomos de interdependencia. En estos espacios textuales, el soporte material y gráfico (la página, el diseño tipográfico y el haiga) actúa como un biotopo estético, mientras que la palabra y la iconografía se configuran.

Como se ha planteado al principio de este trabajo, la ecocrítica es el estudio de la relación entre la literatura y el medio ambiente físico; y así como la crítica feminista examina la lengua desde una perspectiva de género, pues "la ecocrítica adopta una aproximación a los estudios literarios centrada en la tierra" (Glotfelty, 1996: 54). La ecocrítica clásica (como la de Cheryl Glotfelty o Lawrence Buell), ha tendido a focalizar sus análisis en grandes entornos estables como el bosque, el océano o la ciudad. No obstante, al enfrentarnos a la brevedad de la poesía sintética y a la espacialidad comprimida de la página, se vuelve metodológicamente necesario reducir la escala.

El origen conceptual de esta reducción se encuentra, en primera instancia, en la propia intuición estética de Tablada. En "El poema de Okusai", el autor ya adelantaba que el poeta moderno debía cantarlo todo y dibujarlo todo, tal como lo hacía el pintor japonés. Al respecto, Atsuko Tanabe señala cómo los versos dedicados a Hokusai se vinculan estrechamente con su posterior estudio *Hiroshigué*, texto donde el poeta desarrolla una intuición cosmológica que sirve de cimiento para la definición de microecosistema:

> Y al fin surgió el Macrocosmos y el Microcosmos de Hokusai, todo un mundo, todo un universo, lo que un ojo humano puede ver en los telescopios abocados al infinito y en los microscopios, inclinados sobre la gota de agua… Y más aún, lo que no ve la simple pupila humana, lo que acaso ven los dioses, lo que sólo el poeta mira cuando cierra los ojos (*Hiroshigué*..., 2000).

Esta mirada integradora se complementa con lo que Tanabe define como la aspiración de Tablada hacia una "revolución poética": un sistema[38] de escritura capaz de fusionar la tradición hispánica con el dinamismo del jeroglífico japonés, pues el poeta ya había aprendido de simbolización y concisión poética por medio de las artes plásticas y la poesía japonesa, la fusión "extraña y maravillosa" (Tanabe, 1981: 121).

Para terminar de perfilar la dimensión operativa del microecosistema en el contexto de nuestra región, es crucial incorporar la perspectiva de la académica argentina Gisela Heffes (2013)[39] sobre los microentornos en la literatura latinoamericana. Heffes declara de forma

[38] De acuerdo a Helena Beristáin (2000), un sistema es un "conjunto organizado de elementos relacionados entre sí y con el todo conforme a reglas y principios, de tal modo que el estado de cada elemento depende del estado del conjunto de los elementos, y la modificación introducida en un elemento afecta a todo el sistema. En el poema tabladiano, esta interdependencia sistémica adquiere un carácter nítidamente ecocrítico.

[39] En *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*, la autora se encarga de "construir un aparato teórico conceptual que

contundente que la ecocrítica tradicional anglosajona no funciona como una herramienta adecuada para explicar la complejidad del corpus latinoamericano, lo que evidencia la urgencia de construir un aparato crítico propio. Esto justifica, metodológicamente, la necesidad de que cada entorno merezca una revisión crítica. Para fundamentar este quiebre epistemológico, la autora retoma los planteamientos de Gabriela Nouzeilles, quien advierte que no existe:

> …un mapa o imagen única del mundo natural que el incremento del conocimiento vaya paulatinamente completando, sino más bien diferentes mapas y representaciones, articulados y plasmados por numerosos factores políticos, culturales y estéticos, por opiniones sobre la realidad, códigos visuales y convenciones de la representación (citado en Heffes, 2013: 67).

Bajo este amparo teórico, desde mi lectura, el microecosistema se define aquí como una unidad espacial mínima y delimitada donde interactúan elementos bióticos (los diversos animales convocados por la palabra) y abióticos (el espacio en blanco, el silencio y la materialidad de la página). Esta escala reducida permite observar detenidamente relaciones de coexistencia que suelen pasar desapercibidas en las macronarrativas occidentales.

De este modo, al ensamblar la concisión del microcosmos japonés intuida por Tablada con las propuestas y perspectivas de Glotfelty, Tanabe y Heffes, los poemas sintéticos y visuales se revelan como auténticos nichos ecológicos autosuficientes. Así como un charco de agua o el tronco de un árbol caído constituyen microecosistemas biológicos donde interactúan organismos específicos en un espacio delimitado, el haiku representa un fragmento espacio-temporal mínimo (un instante, diecisiete moras en el haiku tradicional) donde coexisten de manera simbiótica la naturaleza y el signo textual.

El análisis intermedial y ecocrítico permite desarticular la mirada antropocéntrica tradicional, demostrando que en la obra de Tablada la fauna no es un mero objeto de consumo visual, sino un organismo observable que habita e interactúa simbióticamente en el ecosistema. Por ello, el análisis del corpus tabladiano se desplegará en cinco hábitats o microecosistemas específicos.

En primer lugar, el microecosistema del aire (ornitología intermedial) en donde se integran a las aves en su cruce con el soporte plástico. Seguido a este, el microecosistema entomopoético

---

pueda ayudarnos a leer el fenómeno medioambiental propio de América Latina" (21), a partir de un corpus diverso, entre crónicas, cuentos, documentales, films, novelas, obras de arte, performances urbanas y teatro, explícitamente ecologistas o medioambientalistas, teorizando sobre lo doméstico, el hogar provisional, la basura/el residuo y los espacios locales frente a la crisis planetaria.

(estética de lo mínimo) en donde se concentran los insectos y la dignificación de sus trayectorias. En una veta que explora a los animales de la tierra, el microecosistema de la humedad y de la gravedad (herpetología intermedial) aborda la presencia de reptiles y anfibios como nodos de tensión superficial y espacial. Por su parte, el microecosistema de la domesticidad y el cautiverio (alteridad terrestre) interroga los límites éticos y las fricciones políticas del encierro animal frente a la mirada humana. Finalmente, el microecosistema acuático (disolución marina) cierra el recorrido analizando la pérdida de formas y la inmersión de lo vivo en el plano de la fluidez oceánica. Esta forma de análisis permite demostrar cómo cada existencia exige un interés específico en los soportes intermediales y en las estrategias ecocríticas.

Es fundamental precisar que este estudio no pretende abordar la presencia animal desde una perspectiva estrictamente biológica o bajo las categorías de la teoría evolutiva ortodoxa que aún persisten en nuestros días, ya que ello reduciría el fenómeno poético a un mero registro científico. Sin embargo, lo bilógico y lo cultural en la obra de Tablada no se excluyen, por lo tanto, se puede hablar de un aspecto bicultural en sus poemas.

Asimismo, al prescindir de una lectura lineal, el análisis se concentra en las múltiples posibilidades de representación interdependientes que configuran a los animales de la trilogía tabladiana como agentes activos de sus propios microecosistemas textuales y visuales.

### 3.2.1 Microecosistema del aire (ornitología intermedial)

Este microecosistema agrupa las manifestaciones de la avifauna. En este espacio, la escritura de José Juan Tablada abandona la linealidad tradicional para emular las dinámicas del vuelo, el canto y la reclusión. A través de la poesía sintética, el ave no se erige como un ornamento lírico, sino como un agente cuestiona los límites impuestos por la modernidad y el antropocentrismo.

En este grupo, el comportamiento textual y visual del poema mimetiza la naturaleza aérea de los sujetos, identificando la página como soporte infinito. El texto deja de ser solo lectura y deviene elemento visual, operando bajo la misma lógica que los trazos de pincel en el grabado oriental. Ejemplos de ello son “La garza” (“Clavada en la saeta / de su pico y sus patas...”, Sección Crepúsculo, *Un día…*) y “6 p.m.”, donde la golondrina “traza en el cielo signos de infinito” (Sección “Reló de sombra, *El jarro*…). En este último, el endecasílabo que cierra la presentación

visual de los heptasílabos realiza un símil con la acrobacia de la aviación, es decir, es otra forma de hacer alusión al signo de infinito.

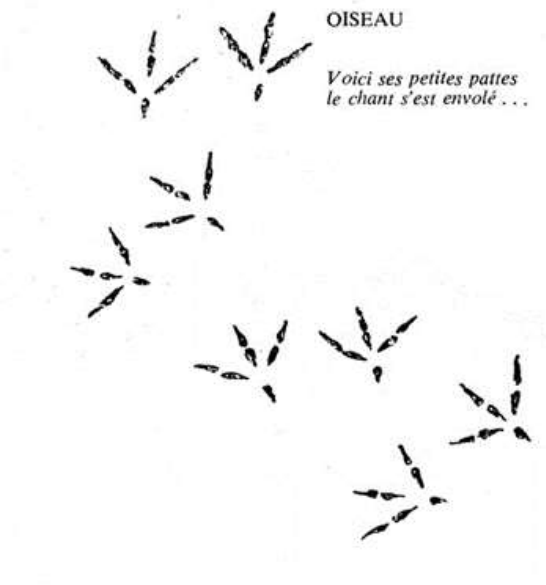
Looping the loop

Vesperal perspectiva;
en torno de la luna
hace un "looping the loop" la *golondrina*.

Sección "Paisajes" de *El jarro*.



*Paisajes.*




[He aquí sus patitas
el canto echó a volar…]

En este caligrama, "Oiseau", el uso del francés constituye una elección estratégica que inserta a Tablada en la vanguardia internacional. Al adoptar este idioma, el poeta dialoga directamente con los caligramas de Guillaume Apollinaire, asumiendo una plataforma cosmopolita para ensayar la ruptura tipográfica y la dispersión espacial del texto en la página.

Al mismo tiempo, el francés posee una ligereza fonética y una brevedad estructural que se acoplan a la economía verbal. Al utilizar vocablos que operan con una gran sutileza sonora, Tablada logra limpiar el poema de la tendencia hacia la abundancia adjetiva que caracterizaba a la tradición lírica hispánica de la época. El idioma funciona entonces como un filtro de depuración que potencia la levedad del ave.

Finalmente, este desplazamiento idiomático genera un extrañamiento en el lector, fracturando la relación cotidiana que se tiene con los referentes animales en español. Al nombrar al sujeto como “oiseau”, se suspenden las cargas conceptuales previas y se obliga a la mirada a concentrarse en los elementos mínimos del diseño, como el trazo de las patitas o la vibración del canto. Así, la lengua extranjera funciona como un mecanismo que resguarda la autonomía del micro-hábitat poético, revelando la potencia universal del ícono.

Las “patitas” funcionan como la parte por el todo para evocar al ave, mientras que el “canto” -el efecto por la causa- asume la acción del sujeto y emprende el vuelo. Al igual que en las xilografías de Koson, que despliegan elementos mínimos para capturar el pulso biológico de una especie sin saturar el espacio, Tablada recurre a una marcada antítesis y sinestesia al confrontar lo corpóreo con lo volátil, haciendo que el sonido adquiera alas y la materia se vuelva invisible. Esta fusión de los lenguajes verbal e icónico nos obliga a construir una nueva gramática de la animalidad en la que el poema, despojado de ornamentos antropocéntricos, funciona como un micro-hábitat autónomo donde el animal verdaderamente logra “echar a volar" en nuestra conciencia ética.

A propósito de estos versos, traigo a colación un fragmento de una carta personal de Tablada a su amigo y editor González de Mendoza:

> Hay quien cree de buena fe que los cánones artísticos de Baudelaire y Verlaine deben seguir imperando y los traduje yo hace cuatro lustros! Yo poseído ahora por la misteriosa virginidad de esta selva de maravilla que me tiene absolutamente hechizado con sus revelaciones de cada instante, nuevas leyes de una vida ignota, trasposiciones de colores y sonidos, iluminaciones múltiples, movimientos vertiginosos… Ah, si yo pudiera vivir lo que ustedes vivirán, haría lo que los viejos pintores del Japón: ¡escribiría la palabra ruiseñor y el ruiseñor cantando echaría a volar! (“Las nuevas opiniones estéticas de José Juan Tablada”, Carta, 2021).

Aunque la mirada de Tablada está educada por el Kachō-ga tradicional y la transición moderna del Shin-hanga -donde maestros como Ohara Koson lograban una síntesis absoluta del ser animal-, el poeta mexicano opera una transposición crítica al integrar la fauna endémica de los territorios que habitó o transitó (México, Colombia, Venezuela).

Poemas como “La guacharaca” -ave con un canto ruidoso y ronco- y el “Tucuso montañero” -en Colombia y Venezuela es el colibrí- demuestran que la economía del haiku es capaz de albergar la estridencia, el color local (como el azul turquí) y las texturas de la geografía americana. El

paisaje ya no es el idilio zen de la seda japonesa, sino un entorno vivo y concreto (el guadual, el cortijo, la montaña andina) donde el asombro ante la otredad animal se mantiene intacto.

La guacharaca

¿Asierran un bambú en el guadual?
¿Canta la guacharaca?
Rac... Rac... Rac...

(Colombia)
Sección "De camino" de *El jarro.*




Tucuso montañero

Plumaje azul turquí
y largo pico, es un
gigante colibrí...

Sección "De camino" de *El jarro.*

En "La guacharaca" es interesante la reticencia del último verso que se pone a la par del ritmo del verso anterior, el cual solo tiene la vocal a (con excepción del diptongo ua). Este último elemento es de suma importancia porque representa el momento exacto donde la onomatopeya biológica (el sonido real del animal: el graznido) toma por completo el control de la estructura poética, convirtiendo la fisonomía del haiku (versos en arte menor) en un dispositivo puramente sonoro y rítmico. El cierre con la onomatopeya "Rac... Rac... Rac..." y el dominio absoluto de la vocal "a" (la más abierta del idioma) representan una operación mimética donde Tablada prescinde de la descripción lírica tradicional. Al estructurar el final del poema de esta manera, el texto deja de interpretar al animal para convertirse en su propio sonido, obligando al lenguaje humano a plegarse ante la presencia acústica directa de la fauna.

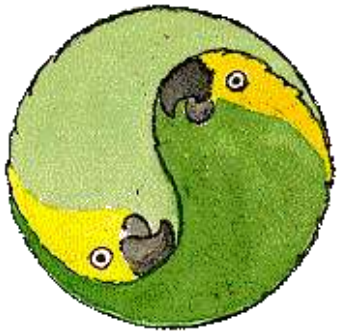
El tucuso representa la frontera de la percepción visual, un ser definido por el movimiento puro y la vibración cromática que se resiste a la inmovilidad de la página. Aunque su fisonomía biológica encarna la estética de lo minúsculo, el poema opera una inversión mediante una ironía hiperbólica que designa al colibrí como un ser gigante. Esta distorsión óptica ensaya un juego de focalización cinematográfica, simula un encuadre (extreme close-up), un recurso visual donde la proximidad afectiva y el asombro del poeta transforman la escala del animal, dotándolo de grandeza.

En el poema “El chirimoyo” (los loros), el recurso lingüístico es gradual, en tanto que los dos primeros versos reproducen mediante la cacofonía del fonema erre la estridencia de las aves, para terminar con una aliteración suave.

El chirimoyo

La rama del chirimoyo
se retuerce y habla:
pareja de loros.

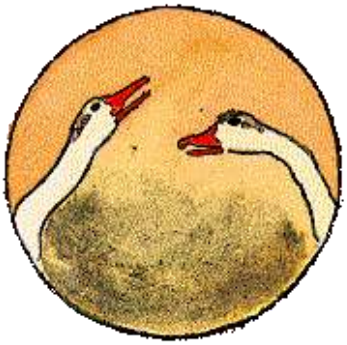
Sección “La mañana” de *Un día...*



Otra cuestión importante para resaltar es que, inicialmente, cuando me planteé la tipología de la imagen, el dibujo redondo en la obra de Tablada, la pensaba en dirección a la simetría y la tradición del tondo occidental. Sin embargo, el análisis intermedial me llevó a desplazar esa lectura para comprender que estas composiciones circulares operan, en realidad, como verdaderos hábitats visuales orientados a manifestar la soberanía de la animalidad. Lejos de responder a la geometría hermética de la tradición europea, el estudio de las fuentes del autor me permitió constatar que estas formas apelan a la estética japonesa, particularmente al formato de los grabados para abanicos uchiwa-e y a la síntesis meditativa del Ensō, con el fin de aislar fragmentos bióticos y obligar al lector a fijar una mirada concentrada sobre el ser vivo.

A partir de este hallazgo, mi perspectiva actual propone que el círculo no funciona como un dispositivo de encierro o jaula geométrica, sino como una ventana microecológica que capta la vibración, el canto y los vínculos del animal en su propio entorno. Esto se hace evidente al observar la interacción de los loros enfrentados en una suerte de yin-yang cromático en “El chirimoyo”. El espacio del dibujo disuelve las fronteras tradicionales entre el reino animal y el vegetal, ya que el verde y el amarillo de los plumajes reproducen exactamente los colores del chirimoyo. Este equilibrio formal e encarna una interdependencia, donde el cuerpo del animal y la arquitectura del árbol coexisten y se confunden. Al “retorcerse y hablar”, el quiebre de los límites se funde de inmediato con la corporalidad y la potencia acústica de los seres vivos, revelando que la aparente quietud del entorno vegetal está, en realidad, habitada por una energía no-humana latente.

En la transición hacia el agua y la penumbra se ensancha la cartografía de la animalidad en esta línea del tondo y el yin y el yan, a través de los haikus “Los gansos” y “El cisne”, piezas que recurren a agudas figuras retóricas para desplazar la mirada antropocéntrica hacia la autonomía de las aves acuáticas.



Los gansos

Por nada los gansos
tocan alarma
en sus trompetas de barro.

Sección “La mañana” de *Un día...*.



El cisne

Al lago, al silencio, a la sombra,
todo candor el cisne
con el cuello interroga...

Sección “La noche” de *Un día...*

En “Los gansos”, Tablada emplea una vívida metáfora al transformar los graznidos de estas aves en “trompetas de barro” que “tocan alarma”. Esta figura no solo otorga una materialidad terrestre y orgánica a la potencia acústica del animal, sino que recurre a la ironía al señalar que este estrépito ocurre “por nada”; es decir, las aves activan su código sonoro respondiendo a estímulos de su propio microecosistema, totalmente ajenas a la utilidad o comprensión del observador humano.

Por otro lado, el haiku “El cisne” opera en el extremo opuesto del espectro acústico, articulando mediante el asíndeton (“Al lago, al silencio, a la sombra”) un umbral crepuscular y meditativo que prepara la aparición del ave. Aquí, Tablada subvierte el cliché romántico del cisne ornamental mediante una poderosa prosopopeya o personificación: el animal, definido por el epíteto de su “candor”, no es un mero objeto decorativo en el agua, sino un sujeto con agencia que “con el cuello interroga”. Esta interrogación corporal rompe el silencio del entorno y desafía la fijeza del paisaje; el cuello sinuoso del cisne -que halla un reflejo visual exacto en la composición circular de la tercera estampa- se convierte en un misterio que cuestiona la soberanía del hombre. De este modo, entre la alarma de los gansos y la pregunta silente del cisne, Tablada edifica hábitats

estéticos que sirven como un dispositivo ético para respetar la alteridad y la dignidad de la vida no-humana y resaltar las dualidades o multiplicidades.

El poema “Las nubes” funciona como un vínculo vital que integra el microecosistema del aire con la majestuosidad geográfica de los Andes. Al igual que en los poemas visuales anteriores, Tablada descentra la presencia humana al dotar a las nubes de una “velocidad” autónoma.

Las nubes
| de los Andes van veloces,
Las nubes | de montaña en montaña,
| en alas de los cóndores.



Sección “La mañana” de *Un día*....

Gráficamente, esta integración es explícita en la imagen donde las nubes, cruzan las cimas andinas, creando un hábitat visual. Textualmente, Tablada altera el orden sintáctico lógico de la oración, mediante un hipérbaton; y la traslación funde el elemento meteorológico con la corporalidad del ave andina, otorgándole a la atmósfera una condición enteramente animal y orgánica.

La inclusión de una llave gráfica en la página poética transforma el texto en un espacio plástico e intermedial que subvierte la lectura lineal tradicional. Al agrupar los versos este dispositivo activa un efecto de simultaneidad, obligando al ojo a percibir múltiples mensajes al mismo tiempo. Asimismo, la llave redistribuye el espacio en blanco de la página para que los signos lingüísticos adquieran relieve y rompan la rigidez de la escritura convencional.

Desde una perspectiva ecocrítica y formal, este recurso opera como un dispositivo de contención y horizontalidad que delimita un nicho o biotopo textual. Al abrazar elementos de la flora, la fauna o el paisaje bajo una misma unidad gráfica, la llave establece analogías y correspondencias materiales directas entre ellos, demostrando que coexisten sin jerarquías. De este modo, los componentes del poema funcionan dentro de un paréntesis vital que resguarda al animal.

Por otro lado, el núcleo crítico de este microecosistema radica en la denuncia explícita de la dominación humana sobre los animales, conectando de manera directa la producción poética con el activismo periodístico de Tablada, principalmente se puede entender esta parte en la jaula como dispositivo de encierro. En “La pajarera”, el hacinamiento de las aves se asimila a la metáfora

de la "Torre de Babel", un símbolo que funciona en doble sentido: por un lado, reconoce la pluralidad ontológica del canto animal; por el otro, advierte sobre la soberbia de la arquitectura moderna (los rascacielos de su crónica "Progenie de Babel") que pretende someter la naturaleza.

La pajarera

Distintos cantos a la vez;
la pajarera musical
es una torre de Babel.

Sección "La mañana" de *Un día...*



A través de lo que José Juan Tablada denominó poesía sintética el poeta toma una postura ética y estética en lo relativo al tema de los animales, prefigurando una preocupación por los temas medioambientales a principios del siglo XX. Su postura es tajante y concreta frente a los circos, los zoológicos, las jaulas, el encierro y el antropocentrismo de su época, y es de rechazo, que se refleja en sus crónicas y artículos dedicados a los temas sociales y medioambientales. Sin embargo, conserva expectaciones, en lo artístico sus haikus son prueba de ello: en el asombro del poeta donde confluye, aun, todo ser vivo. A la par de su activismo pro animal en Cuernavaca y distintas ciudades donde radicaba, su escritura es testigo del vínculo entre arte, literatura, naturaleza y cultura, en un México que sucumbe ante la modernidad.

En "La pajarera" predomina los colores cálidos con cuatro aves de diferentes variedades, en diferentes posiciones, pero encerradas. La imagen de las aves se vincula con la idea de canto y música, a su vez que, desde una tradición antropocéntrica de encierro o hacinamiento de los animales, del objeto jaula.

Ya desde la aproximación de Tablada, la torre de Babel nos anima a entender lo "propio del humano": la diversidad de lenguas. Sin embargo, nos advierte que también las aves tienen "distintos cantos", que existe diversidad en cada especie. Al mismo tiempo, la torre de Babel es símbolo de la soberbia humana, "por la voluntad de querer alcanzar el cielo".

En "Progenie de Babel" de "La Babilonia de hierro. Crónicas Neoyorkinas", el poeta anticipa: "los rascacielos, índices de la soberbia; los hijos de babel, que osando rascar el misterio acabaron de precipitar sobre el mundo las cataratas de la confusión...". Y replicando las palabras del filósofo

francés Michelet, afirma: “la experiencia ha continuado demostrándolo: el único obstáculo para el progreso del animal es la crueldad del hombre” (Tablada, 2021).

Esta postura anti-especisista alcanza su punto más álgido en “Kindergarten”, donde el extrañamiento del pájaro enjaulado “¿por qué los niños están libres / y nosotros no?” (sección “Dramas mínimos” de *El jarro*), fractura el pacto antropocéntrico de la domesticación. Al vincular este poema con su crónica sobre el Aviarium de Nueva York y el “Jardín de los Suplicios” de Chapultepec, queda en evidencia que para Tablada la jaula —incluso la ornamental o la institucional— es un dispositivo de violencia que atrofia las potencias del ser vivo. El cautiverio de las aves resuena con el propio exilio y nostalgia del poeta por el “hondo cielo luminoso”, consolidando una literatura donde la estética visual está indisolublemente ligada a un compromiso ético por la justicia animal.

Por su parte, el haiku “Perico” clausura esta reflexión sobre el encierro al escenificar una sutil pero potente resistencia no-humana dentro del Microecosistema del aire, pero que transita hacia el de la domesticidad y el encierro.

Perico

El perico violeta
cabe su verde jaula,
desprecia mi sorpresa...

Sección “Bestiario” de *El jarro de flores* (1922).




En este poema, la reclusión del “perico violeta” dentro de “su verde jaula” no solo evidencia cromáticamente el contraste entre la vitalidad del ave y la artificialidad de su confinamiento -través del quiasmo semántico (cruce de colores)-, sino que subvierte la jerarquía del observador: el animal, al “despreciar” la sorpresa del poeta, rechaza convertirse en un mero objeto de contemplación o entretenimiento humano. Así, mediante este gesto de soberanía y desdén, Tablada demuestra que incluso en el espacio restrictivo de la domesticación obligada, el ser vivo conserva una agencia intratable que fractura el control antropocéntrico y cuestiona la legitimidad de su cautiverio.

Esta resistencia frente al sometimiento humano no solo se manifiesta mediante el desdén o la confrontación directa, sino también a través de la articulación de redes sonoras que desbordan

los límites impuestos por el observador. A través del lamento y la respuesta de las torcaces, el siguiente haiku, compuesto por versos de arte menor y mayor, con un hemistiquio en el último verso y una imagen circular, descentra la presencia humana para registrar la correspondencia acústica de lo vivo que conecta las distancias del paisaje.

Torcaces

De monte a monte,
salvando la cañada y el hondo río
una torcaz se queja y otra responde.

Sección “La tarde” de *Un día...*



El desprecio ante el confinamiento humano halla un correlato visual y geográfico en los archivos gráficos del autor. El dibujo fechado en el hotel La Esperanza, Colombia, muestra a varias “chisgas” -nombre coloquial que se da en ese país a varias especies de pájaros fringilídeos de la familia de los copetones-, las cuales pertenecen a la fauna liminal, es decir, viven entre la domesticación y lo silvestre; al igual que con los colibríes, Tablada se decanta por animal de tamaño pequeño y casi urbano (viven en quicios de ventanas y maleza baja); por lo general, son coloreadas, de tono amarillo y pardo oliváceo. A la par del trazo, el documento incorpora un elemento material de profunda relevancia ecocrítica: la adición de hojas deshidratadas adheridas al soporte. La inclusión de esta materia vegetal muerta no funciona como un simple adorno, sino como la inserción física del entorno natural en la página, transformando el papel en un verdadero biotopo estético donde el residuo orgánico y la representación animal coexisten en una misma superficie material.



“Chisgas”
Carbón, lápiz de color y flores deshidratadas sobre papel bond
[Ms. a lápiz: “La Esperanza. Chisgas. May 20/19”].

De este modo, las hojas deshidratadas y el trazo de las chisgas en el espacio de la hoja restituyen la dignidad del ave en su propio entorno. Al plasmar su fisonomía silvestre junto con los fragmentos reales de la flora colombiana, y fuera de cualquier dispositivo de cautiverio, el dibujo se convierte en una extensión de su activismo: una representación intermedial donde la línea, el color y la materia vegetal no aprisionan a la especie, sino que celebran su autonomía y su relación con su entorno.

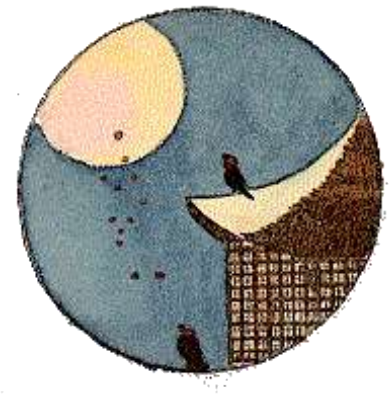
Según palabras de Rodolfo Mata, al margen del dibujo "Chisgas", Tablada siempre recordó con alegría La Esperanza, "un encantador y agreste paraje cercano a Bogotá" donde escribió *Un día*... "Los ruiseñores" pertenece a la sección "El crepúsculo" de ese libro. El poema abre con una metonimia:

Los ruiseñores

Plata y perlas de luna hechas canciones
oíd... en la caja de música
del kiosko de los ruiseñores.

La Esperanza, Colombia, 1919

Sección "El crepúsculo" de *Un día*...



Al enunciar que la plata y las perlas están "hechas canciones", Tablada realiza una senesteia: el brillo de la luz lunar y la cualidad preciosa de los metales (estímulos visuales) se transforman directamente en el canto de las aves (estímulo auditivo). El poeta no solo ve el reflejo de la luna en el paisaje, sino que lo escucha; la luz irrumpe en el aire en forma de melodía a través de la "caja de música" que es el quiosco de los ruiseñores.

Asimismo, los poemas incluidos en la antología *El arca de Noé*, se titulan "El ruiseñor" y "Dos ruiseñores", mostrando una diversidad de piezas dedicadas a este singular animal. Aquí el poema "Haikái" recuperado por Héctor Valdés, que permaneció inédito hasta 1971.

Haikái

El express Saint-Louis-New York
detenido un instante en la noche de luna
¿oyó cantar al ruiseñor?...

Incluido en "Del Diario" en la sección "Intersecciones" de *Obras I Poesía* (1971)

La clave de este poema radica en la suspensión temporal del express al quedar "detenido un instante", un vacío en la modernidad tecnológica que abre un umbral de percepción a través de la quietud de una noche de luna. Al cerrar con una pregunta (¿oyó cantar al ruiseñor?...), Tablada ensaya una sutil personificación del tren y cuestiona de forma abierta si la civilización moderna, en su tránsito acelerado, conserva todavía la sensibilidad y la capacidad de asombro necesarias para escuchar la delicada pureza de la otredad animal.

Por otro lado, en la ya mencionada antología, *El arca de Noé*, Tablada menciona el reproche de un crítico de ver en el ruiseñor poco más que un "recurso poético, un clisé romántico". No obstante, el poeta subraya que rechaza la reducción del ave a una mera figura y defiende la vitalidad de su existencia así:

> El ruiseñor es un portento efectivo, un breve y palpitante milagro que exalta la sensibilidad humana. Yo lo he oído en el Japón donde se llama "Uguisú", en cierto lugar de la Costa Azul y, sobre todo, en Sudamérica, en La Esperanza, en Colombia, en donde se conoce con el nombre vulgar de "Cucarachero", pues el pájaro, como muchos de su especie, es insectívoro. Pero la vulgaridad es de la gente que, para bautizar al animal maravilloso, pareció fijarse en cómo se alimenta, más que en la inefable música que surge a torrentes de su pequeña garganta punto. Yo confieso que jamás he tenido una emoción musical más ensalmadora y más profunda que en las noches de luna japonesa o en las noches estrelladas de Colombia, al oír cantar al ruiseñor. Y también confieso humildemente, por la mínima parte que me toca, que todos los cantos de los poetas en honor de esa inefable melodía con alas, no son más que vano rumor en ínfimo ruido, junto a la música celestial de ese pájaro que es uno de los más grandes portentos que Dios haya creado (99).

Recordando las noches de luna japonesa, Tablada escribe este otro haiku, que abre con otra metonimia.

El ruiseñor

Bajo el celeste pavor
delira por la única estrella
el cántico del ruiseñor.

Sección "La noche" de *Un día*...



Esta interacción entre el ruiseñor y la estrella introduce un juego sobre la resistencia de los vivientes: el cántico del ruiseñor funciona como un puente vertical y sonoro que desafía la distancia astronómica, demostrando cómo el asombro y la pulsión vital de la fauna minúscula son capaces de responder, con su propia belleza, a la imponente inmensidad del universo.

Al defender la existencia material y sonora del ruiseñor frente al cliché literario, en *El arca de Noé* y en mediante el apostrofe expresado en los últimos dos versos del haiku, Tablada descentra la autoridad del lenguaje humano y sitúa la experiencia estética en el asombro ante la corporalidad viva del ave. Esta reivindicación de la "melodía con alas" consolida una poética donde el canto animal no opera como un mero recurso retórico, sino como un portento autónomo que desborda el control antropocéntrico y exige una escucha atenta dentro de su propio hábitat.

Por otro lado, el murciélago es una pieza fascinante en la producción de Tablada porque opera como un umbral conceptual. Por su naturaleza híbrida y transicional, el bloque ideal para colocarlo es éste. Aunque posee el peso corpóreo de un mamífero, su comportamiento en *Un día...* y *El jarro de flores* se despliega a través de la emulación aérea. Metodológicamente, permite observar el contraste perfecto para hablar de la evolución estética de Tablada. El murciélago era el animal del modernismo decadentista de *El florilegio* (1903), asociado a la heráldica de la muerte, lo siniestro y lo gótico.


Año III — México, 1ª Quincena de Febrero de 1900 — Núm. 3

REVISTA MODERNA

ARTE Y CIENCIA.

SONETOS DE LA HIEDRA.

Como un diamante sobre el terciopelo
de un joyero de ébano sombrío
abandona tu amor sobre mi hastío
la adamantina claridad del cielo.

Rugió la tempestad... Muerto de frío
en tu alma, huerto en flor, posé mi vuelo
y te bañó mi torvo desconsuelo,
¡oh Lirio!, ¡en vez del matinal rocío!

¡Y ni un suspiro de tristeza exhalas!
Y dejas que mi frente pesarosa
empolve con sus pésames tus galas.

¡Y que te abrace al fin mi alma tediosa
como crispa un murciélago sus alas
sobre el cáliz fragante de una rosa!

José Juan TABLADA.

México, 1900.

Sin título, en *Revista Moderna*, III (3), 1ª quincena de febrero de 1900, p. 33. Sección "Sonetos de la Hiedra" de *El florilegio* (1903).

Quizá pueda hablarse de la transición de la jaula modernista del animal –en tanto al estigma humano-; al mudarlo a *Un día...* (1919), Tablada opera una desmitificación zooética: le quita el peso del estigma humano y lo introduce en su "bestiario piadoso" junto a los ruiseñores. El murciélago ya no es un monstruo literario; es un ser sintiente que ensaya su vuelo en el crepúsculo. Es la criatura que suaviza la transición de un fragmento del día. Lo mismo en el poema "10 p.m.", perteneciente a la sección "El reló de sombra" (*El jarro*) en donde el sonido del mochuelo –una pequeña ave rapaz de la familia del búho- ya no es un presagio fúnebre o lúgubre, sino una "carcajada" vital que rasga la oscuridad, desmitificando el entorno sobrenatural.

El murciélago habita el mismo espacio físico y aéreo que las aves y los insectos, pero bajo el signo de la inversión o el "ensayo". El mismo poema "El murciélago" lo explica mediante un símil explícito, al compararlo textualmente con un ave:

El murciélago

¿Los vuelos de la golondrina
ensaya en la sombra el murciélago
para luego volar de día...?

Sección "El crepúsculo" en *Un día…*



Al ensayar en las sombras los vuelos de la golondrina, el murciélago funciona como un dispositivo de inversión simétrica: si las aves trazan signos de infinito bajo la luz, el murciélago caligrafía la penumbra. Esta inclusión en el bloque aéreo consolida la transición de Tablada desde el decadentismo hacia un "bestiario piadoso", donde la otredad del animal nocturno es redimida y comprendida desde la empatía y la contemplación.

En "Vuelos" (sección "En el jardín", *El jarro*), Tablada los une formalmente en la misma escena: "vuelan notas de Ángelus, / murciélagos y golondrinas". Colocar al murciélago en este bloque permite demostrar cómo Tablada quiebra las clasificaciones taxonómicas de la biología occidental para proponer una proximidad a la animalidad: el murciélago copia a la golondrina, la golondrina raya el infinito, y ambos comparten la misma espacialidad.

En ese mismo sentido, el haiku "Los zopilotes" desmitifica a estas aves de rapiña -asociadas tradicionalmente en la lírica occidental con la muerte o lo macabro- para devolverles su esencia cotidiana.

Los zopilotes

Llovió toda la noche
y no acaban de peinar sus plumas
al sol, los zopilotes.

Sección "La mañana" de *Un día...*



Tablada recurre aquí a un agudo hipérbaton al desplazar al sujeto al cierre del poema ("al sol, los zopilotes"), una dilación sintáctica que imita rítmicamente la parsimonia y la paciencia de los cuerpos animales humedecidos por la tormenta nocturna. Asimismo, es sutil que las aves "no acaban de peinar sus plumas", esto otorga al animal una agencia reflexiva, convirtiendo la pieza, captando el ritual material de supervivencia y su estrecha relación con la energía del sol, por ello el poema está insertado en la sección "La mañana" y no en otra.

Por su parte, el haiku "…?..." de la sección "De camino" que interroga al paisaje con los versos "Doble fulgor apenas móvil / en la senda nocturna. ¿Acaso un búho? / ¿Acaso un automóvil...?, mantiene una de las tensiones más agudas de la vanguardia: el choque entre el orden natural y la irrupción de la modernidad tecnológica.

... ? ...

Doble fulgor apenas móvil
en la senda nocturna. ¿Acaso un *búho*?
¿Acaso un automóvil...?

Sección "De camino" de *El jarro*.

Mediante el uso de la elipsis inicial y la interrogación, la voz lírica confunde el destello de los ojos del animal con los faros de una máquina. La metáfora del "doble fulgor" descentra la percepción del espectador, forzando un plano temporal donde la naturaleza y el artefacto industrial coexisten en la penumbra del trayecto. Así, Tablada demuestra que la fauna no es un fondo inerte en la geografía del viaje, sino un foco de resistencia visual y un misterio que cuestiona la capacidad del ser humano para distinguir los límites entre la vida silvestre y el avance de la civilización.

Por su parte, “El pavo real” introduce una dimensión marcadamente plástica que dialoga de forma irónica con los contextos históricos de la época.

El pavo real

Pavo real, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
pasas como procesión...

Sección “La mañana” de *Un día*...



A través de la metáfora inicial que define al ave como un “largo fulgor” y del símil que describe su marcha “como procesión”, Tablada dota a la especie de un aspecto ceremonial, transformando el espacio ordinario en un escenario estético. No obstante, la fuerza conceptual del poema radica en la tensión que se genera cuando esta criatura, símbolo del esteticismo modernista, cruza por un “gallinero demócrata”. Este contraste espacial y político funciona como un dispositivo vanguardista para cuestionar las jerarquías, pues la soberanía estética del animal cohabita con la realidad material de su nicho común con los del gallinero.

Finalmente, la pieza “Tormenta” abre con una imagen con mucha fuerza (“Tormenta en el camino...”) cuya elipsis verbal condensa la inmediatez del fenómeno meteorológico y el desamparo de la voz lírica.

Tormenta

Tormenta en el camino...
Cuando un *gallo* cantaba
anunciando el ya próximo cortijo!

Sección “De camino” de *El jarro*.


De camino.

Frente a la hostilidad de la atmósfera, la irrupción acústica del canto del gallo opera como un dispositivo de orientación y refugio que anuncia “el ya próximo cortijo”. De este modo, Tablada demuestra que el canto de la fauna doméstica no es un elemento inerte o decorativo, sino un código

geográfico y vital, un puente sonoro que rasga la tormenta para restituir la seguridad del hábitat y la convivencia material entre las especies. Esto se acompaña de la pieza de Best Maugard que abre la sección "De camino", un grabado que sigue los elementos característicos del método de dibujo del pintor, y que no funcionan como un mero adorno folclórico, sino como una representación de las fuerzas vitales de la naturaleza. Así, se consolida una poética intermedial donde el viaje, el refugio y la fauna coexisten en una misma atmósfera integrada.

He decidido cerrar este apartado con uno de los caligramas más relevantes de la poética de Tablada, perteneciente a la sección "Li-Po", de *Li-Po y otros poemas*, y quizá uno de los más reconocidos en el contexto de la poesía visual:




[un pájaro que trina
musical y breve
como una ocarina
en un almendro
florido de nieve]

*Li-Po y otros poemas*
(1920)

Ocarina: objeto musical zoomorfo,
de origen pr



El caligrama conocido como “La ocarina” funde la causa de la emoción del poeta con una rigurosa arquitectura formal que dialoga de forma directa con la herencia prehispánica. La ocarina es un objeto musical zoomorfo de origen mesoamericano que, al ser manufacturado en arcilla y modelado frecuentemente con rasgos de aves, vincula orgánicamente la música de la tierra con el canto de la naturaleza. En este poema visual, la experiencia estética frente al instrumento y al pájaro se materializa a través de un diseño que emula la silueta del ave o del propio objeto cerámico. Así, el estímulo acústico original se traduce en una composición espacial donde la materia y el aliento biológico se unifican en la página, construyendo una metáfora ecocrítica en la que el artefacto antiguo y el ser vivo comparten una misma identidad sonora.

Este acoplamiento entre la emoción del poeta y la plasticidad de los versos encuentra su sustento técnico en una métrica y un juego de rimas que evidencian la persistencia de las estructuras de arte menor que Tablada ya exploraba en *Un día*... El primer verso funciona como un heptasílabo musical, estableciendo un ritmo ágil que se propaga por el resto de las líneas cortas. La sonoridad del conjunto se asegura mediante un sistema de rimas consonantes cruzadas que enlazan de forma exacta los sufijos -ina y -eve, uniendo los vocablos trina, ocarina, breve y nieve.

Este diseño sonoro se conecta de manera directa con los postulados de *Arte poética* de Paul Verlaine, publicada en 1882, que funcionó como el manifiesto fundamental del movimiento simbolista. Al perseguir la premisa de Verlaine que proponía, la música, ante todo, Tablada muestra una sensibilidad que asimiló desde su formación modernista y asume que la poesía debe evocar emociones profundas a través del ritmo y la sonoridad antes que por la mera descripción racional. Así, las cualidades de ser musical y breve asignadas al canto del pájaro no operan como adjetivos ornamentales, sino como una declaración de principios estéticos donde el sonido se convierte en el vehículo primordial de la experiencia lírica.

Principalmente, la ocarina prehispánica, concebida desde su origen como una extensión de la fauna para rituales de comunión con el entorno, le permite al poeta desmitificar la mirada contemplativa occidental y proponer, en su lugar, una ecología medial donde la ramificación del almendro florido de nieve no es solo un fondo visual, sino la partitura material donde el cuerpo zoomorfo del instrumento y el pulso biológico del ave que trina se funden.

### 3.2.2 Microecosistema entomopoético (estética de lo mínimo)

Este microecosistema congrega la vasta producción dedicada a los insectos y arácnidos (abejas, hormigas, cigarras, mariposas, luciérnagas, libélulas, abejorros, arañas y cocuyos) en la obra de José Juan Tablada. Este espacio representa el núcleo donde se intersectan de manera más íntima su biografía -desde su temprana fascinación científica a la manera de un Jean-Henri Fabre mexicano en el Colegio Militar- y su madurez filosófica.

Así es como comenzó su acercamiento hacia los hermanos inocentes del hombre y su transición de niño capturista a rescatista y animalista:

> José Juan Tablada era la "pingüica" del Colegio Militar. Pequeño, de estatura y de años, paseaba su desenfado entre los futuros generales, pintando monos en las paredes y coleccionando insectos... Era un formidable amante de la naturaleza, y a la manera de un Fabre desconocido, sólo vivía para sus amados insectos. A todas horas su kepí estaba condecorado con escarabajos, mariposas, moscas y gusanos, y un zumbido extraordinario iba marcando su paso por los corredores del Colegio (Cabrera, 1954: 42-43).

Con el tiempo, lejos de ser un mero catálogo zoológico, el insecto se convirtió en la prueba biológica y estética de que la magnitud no determina el valor ontológico de un ser. En la página en blanco, el universo de la escala minúscula se traduce en una poética de la vibración, la intermitencia lumínica y la fragmentación tipográfica. Así, estos pequeños seres devienen los "hermanos inocentes" por antonomasia, erigiéndose como los destinatarios principales de su producción de haikus y poemas visuales. Así lo declara en el prólogo de *El jarro de flores* (1922):

> A quienes avaloran las cosas por su tamaño, podría decirse que biológicamente, nada hay grande ni pequeño, hacerles notar que los rascacielos no son sino quirotecas de la gran Mano Judía, las Pirámides nilóticas, gorros de dormir para cadáveres faraónicos, y en cambio, recordarles la célula, o bien el millón de kilowatts almacenado en un milímetro cúbico de éter... (5).

A nivel formal e intermedial, los insectos imponen en el texto una dimensión sonora y cinética caracterizada por la intermitencia y el zumbido, elementos que Tablada ya experimentaba a través de la observación en su juventud. Poemas como "Las cigarras", de la sección "La tarde", ("agitan / sus menudas sonajas"), "El abejorro", de la sección "La noche", ("zumba / como abanico eléctrico") o "Cigarra nocturna" ("Cascabel de plata") exigen una lectura donde el fonema imita la vibración del ala y el exoesqueleto. Esta cualidad acústica se traslada a la página mediante una fragmentación del verso que emula el movimiento nervioso y milimétrico del insecto. La tipografía

opera aquí como un sismógrafo de lo diminuto, donde los signos puntúan el blanco del papel de la misma forma en que las avispas se clavan como flechas en el avispero (“Las avispas”), convirtiendo el soporte textual en un elemento vibratorio y dinámico.

La influencia del Kachō-ga y la síntesis del haiku alcanzan su máxima radicalidad en este bloque al subvertir las nociones occidentales de monumentalidad. Como lo declara el propio Tablada, ante la mirada del poeta “biológicamente, nada hay grande ni pequeño”; las pirámides y los rascacielos palidecen ante la potencia concentrada en una célula o en la arquitectura perfecta de un enjambre. Esta filosofía de la miniatura se manifiesta en la construcción de imágenes donde las pequeñas criaturas configuran el paisaje a través del fragmento: las hormigas arrastrando pétalos devienen un “breve cortejo nupcial” (“Las hormigas”):

Las hormigas

Breve cortejo nupcial,
las hormigas arrastran
pétalos de azahar...

Sección “La tarde” de *Un día...*

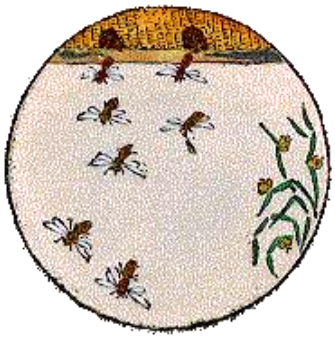


Y la acumulación de abejas es el fluido mismo de la miel (“Las abejas”) que gotea del colmenar:

Las abejas

Sin cesar gotea
miel el colmenar;
cada gota es una abeja...

Sección “La mañana” de *Un día...*



El caligrama y el haiga condensan este microcosmos, logrando que el poema funcione como el alfiler entomológico de su juventud: ya no para disecar al espécimen, sino para fijar su instante vital del animal en la memoria del lector.

El siguiente poema visual es “Luciérnagas”, incluido en la sección “Otros poemas ideográficos” del mismo libro.



39

LUCIERNAGAS

La luz
**de las**
Luciérnagas
es un
**blando** **suspiro**
Alternado
con **pausas** de oscuridad
Pensamientos
**sombríos** **que se** **disuelven**
en **gotas**
instantáneas de claridad

EL JARDIN ESTA LLENO
**de suspiros de luz**

Y por sus
**frondas** escurriendo **van**
**como**
lá
gri
mas las últimas **gotas**
De la
lluvia
lunar.....

“Otros poemas ideográficos” de *Li-Po*.

El poema contiene tres grandes pausas. La primera parte es una descripción de la luz de las luciérnagas y de la oscuridad, descritas en dos fases, como el negativo de una fotografía. Los primeros tres versos se hacen suaves por medio del uso de la aliteración y esta suavidad rítmica hace juego con la frase “blando suspiro”. Luz y oscuridad se entretejen.

La segunda parte es una concreción de lo anterior, el poeta intenta mostrar al lector-espectador el lugar que habitan las luciérnagas, aquellos “suspiros de luz”: el jardín.

En la tercera parte, además del contraste de la luz y de la oscuridad, aparecen palabras que aluden a un mismo campo semántico: lágrimas, gotas, lluvia, junto con la luna que unifican el efecto visual y el efecto auditivo. Técnicamente, el alfabeto y el animal recuperan su libertad. En general, a través de la arquitectura tipográfica, se muestra solo lo que el animal comunica de sí mismo, permitiendo que la animalidad emerja sin el peso de la descripción.

La nitidez de esta propuesta encuentra un escenario idóneo en las diversas piezas que Tablada dedicó a las luciérnagas, entre las cuales sobresale este haiku:

Luciérnagas

El jardín bordan
alternativamente
con una lentejuela en cada rosa...

Sección “En el jardín” de *El jarro.*

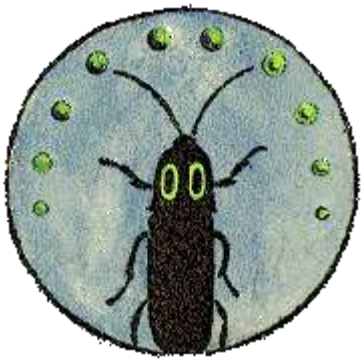
La pieza opera mediante una transmutación de escalas donde los elementos del jardín se entrelazan rítmicamente: la acción de “bordar” y la metáfora de la “lentejuela” despojan al paisaje de cualquier rigidez descriptiva, transformando el espacio en una superficie dinámica y relacional. Así, la retórica vanguardista de la miniatura no recurre a la adjetivación ornamental, sino que utiliza el blanco del papel y la pausa para captar la intermitencia de la especie en su propio hábitat, demostrando que el insecto no es un fondo inerte, sino un sujeto con agencia visual que configura activamente la atmósfera nocturna.

El microecosistema transita de la materia a la luz pura, sirviendo como el puente perfecto entre la naturaleza y el imaginario de la modernidad. Tablada utiliza el destello de los insectos nocturnos para ensayar analogías visuales que conectan la tradición mística con la tecnología de su tiempo: el abejorro es un “abanico eléctrico”, las luciérnagas son “lentejuelas” que bordan el jardín, y el cocuyo (escarabajo bioluminiscente) es la “lámpara de Aladino”.

El cocuyo

Pedrerías de rocío
alumbra, cocuyo,
tu lámpara de Aladino!

Sección “La noche” de *Un día*...



A diferencia del destello intermitente de las luciérnagas, los cocuyos emiten una luz constante y verdosa desde dos manchas situadas en su tórax. Esta distinción lumínica y anatómica acentúa la singularidad biológica de cada insecto, demostrando que la observación del poeta no se diluye en una generalización ornamental de la fauna, sino que atiende con precisión a las cualidades físicas y de comportamiento de cada especie. Mientras la luciérnaga introduce en la

página una poética de la intermitencia y el parpadeo visual, el cocuyo aporta una fijeza cromática y una intensidad sostenida que redefine la atmósfera nocturna desde sus propias particularidades.

Esta intermitencia lumínica de las luciérnagas encuentra su correspondencia intermedial en el uso del espacio vacío: la alternancia entre la palabra escrita y el blanco de la página mimetiza el parpadeo de la luciérnaga que se oculta "en la luz más clara de la luna" ("Luciérnagas, sección "Dramas mínimos", *El jarro*).

Al igual que el recuerdo literario de "En Liliput" -donde el grillo inerte y las hormigas reactivan los viajes de Gulliver, apelando a la intertextualidad literaria-, la fauna minúscula en Tablada es un detonador de la memoria cultural y un agente de resistencia ética; en su fragilidad, este microcosmos desafía el gigantismo antropocéntrico de la era industrial.



"Hormigas sobre un grillo inerte. Recuerdo de Guliver en Liliput". Ms. a lápiz: "Caracas. sept. 1919".

En Liliput

Hormigas sobre un
grillo inerte. Recuerdo
de Guliver en Liliput...

Sección "En el jardín" de *El jarro de flores* (1922).

En "Flor de toronja", la fauna y la flora se integran en un nivel sensorial donde el enjambre configura el valor de la flor, la cual anticipa cromática y olfativamente el fluido mismo de la colmena al oler "a cera y a miel", a través de una figura de transposición, el hipérbaton.

Flor de toronja

De los enjambres es
predilecta la flor de la toronja
(huele a cera y a miel).

Sección “La mañana” de *Un día…*



Por su parte, el haiku “El insecto” opera mediante una transmutación de la experiencia del viaje; al equiparar las alas plegadas con una “alforja de peregrino”, la voz lírica despoja al sujeto humano de su exclusividad en el tránsito, confiriéndole al insecto una agencia y una sacralidad andante.

El insecto

Breve insecto, vas de camino
plegadas las alas a cuestas,
como alforja de peregrino...

Sección “La mañana” de *Un día...*

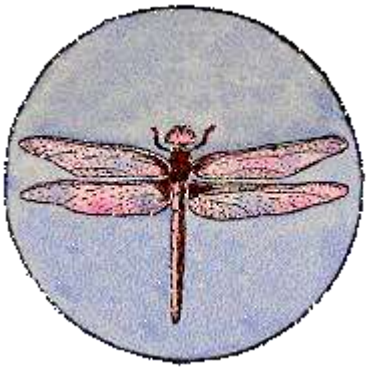


Esta misma capacidad de síntesis visual e intermedial define a “El caballo del diablo” (la libélula), donde el cuerpo del animal es descompuesto en texturas y brillos materiales, metáforas y metonimias –“clavo de vidrio / con alas de talco”-, logrando que el poema funcione como un mecanismo gráfico que fija el instante puro de la materia sin el peso de la descripción tradicional.

El caballo del diablo

Caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco.

Sección “La mañana” de *Un día...*



Es importante resaltar que al experimentar con los poemas visuales e introducir el haiku, en Tablada persiste el lado modernista con versos de arte menor, por lo general, que abrazan uno de arte mayor con rimas asonantes, por ejemplo: “es” con “miel”; o como en “El insecto” con

rimas consonantes A-B-A (todos eneasílabos, arte mayor). Esto funciona como un dispositivo rítmico que traduce la vibración biológica de los animales

La observación de las conductas colectivas y los tránsitos crepusculares acentúa esta poética de la vibración y el fragmento. En "Las avispas", de la sección "El crepúsculo", Tablada recurre a una metáfora de gran dinamismo cinético: el retorno de los insectos al colmenar se asimila a las flechas que dan en el blanco, transformando el avispero en un núcleo de fuerzas convergentes.

Las avispas

Como en el blanco las flechas
se clavan en el avispero
las avispas que regresan...

Sección "El crepúsculo" de *Un día*.



Al caer la tarde, la atención se desplaza hacia las transmutaciones de la mariposa nocturna. En su primera aparición, el insecto irrumpe en el espacio doméstico para alterar la atmósfera afectiva de una escena de lectura, poniendo «taciturna» a la niña que lee María. En la segunda pieza homónima, la mariposa nocturna se integra plenamente al entorno vegetal en una correspondencia de sutil melancolía, donde sus alas se mimetizan con "las hojas secas" que restituyen la desnudez de la rama, desdibujando las fronteras entre el orden animal y el botánico.



Mariposa nocturna

Mariposa nocturna
a la niña que lee "María"
tu vuelo pone taciturna...

Sección "El crepúsculo" de *Un día*...



Mariposa nocturna

Devuelve a la desnuda rama,
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

Sección "El crepúsculo" de *Un día*...

En *El jarro de flores*, la microecología tabladiana radicaliza su economía verbal y su síntesis decorativa, dialogando de manera estrecha con la tradición del kachō-ga. El haiku "Día de sol" reduce la composición a una unidad absoluta donde la abundancia lumínica se constata en la presencia exacta de "una mariposa / en cada flor".

Día de sol

Hay una mariposa
en cada flor...

Sección "En el jardín" de *El jarro*.

En contraste, "6.30 p.m." recurre a una poética de la intermitencia y el color apagado; las mariposas nocturnas que se desprenden de los muros asumen la cualidad cromática del tiempo, siendo "grises como la hora", lo que demuestra cómo el insecto encarna y da cuerpo a la atmósfera misma.

6.30 p.m.

Nocturnas mariposas
se desprenden de las paredes,
grises como la hora.

Sección "El reló de sombra" de *El jarro*.



*El relò de Sombra.*

Finalmente, las piezas "Libélula" y "Gramíneas" consolidarían este juego de analogías bióticas y texturas. Mientras la libélula porfía por suspender su "cruz transparente" en una rama que vibra de manera "desnuda y trémula", el poema "Gramíneas" cierra el ciclo de la metamorfosis mediante una hibridación visual y una metonimia: las espigas del paisaje "fingen orugas / y aprendices de mariposas" al balancearse sobre el tallo.

Libélula

Porfía la libélula
por prender su cruz transparente
en la rama desnuda y trémula...
Sección "En el jardín" de *El jarro*.



Metamorfosis de un insecto

[Cada figura va numerada. En el ext. inf. der. ms. tinta negra: “1 y 2: orugas. 3: crisálida. 4: capullo de crisálida. 5 y 6: insectos adultos”].

Gramíneas

Espigas que fingen orugas
y aprendices de *mariposas*
al extremo de un tallo se columpian.

Sección “De camino” de *El jarro*.



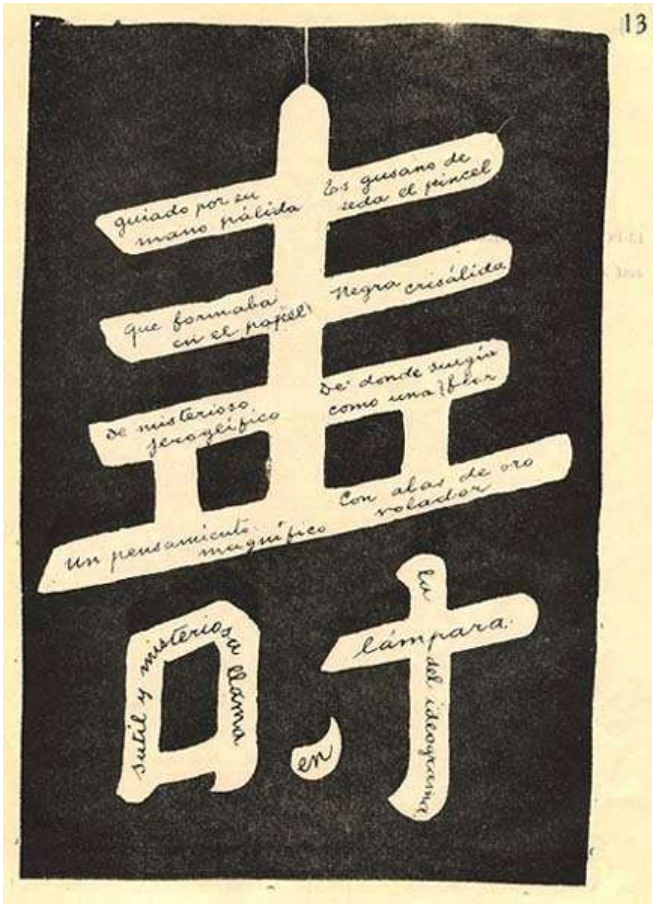

La hibridación visual que presenta el poema “Gramíneas”, perteneciente a la sección “De camino”, se vincula de manera estrecha con los materiales del archivo gráfico de Tablada, específicamente con el documento titulado “Metamorfosis de un insecto”. Este manuscrito detalla minuciosamente el ciclo biológico a través de anotaciones en tinta negra que enumeran el tránsito orgánico: orugas, crisálida, capullo de crisálida e insectos adultos. Al plasmar en el haiku que las espigas “fingen orugas / y aprendices de mariposas”, el poeta no solo ejecuta una analogía botánica, sino que traslada la secuencia evolutiva y entomológica de su archivo hacia la fijeza del paisaje, capturando el dinamismo de la transformación biológica en el vaivén de un tallo.

Esta constante transmutación entre el entorno y las especies adquiere una dimensión autorreferencial profunda al confrontarse con la iconografía que el propio Tablada preservaba, sus fotografías en el jardín son un ejemplo, también en el grabado de Best Maugard que acompaña la sección a la que pertenece “Gramíneas”, en la que se observa la figura del hombre que camina rodeado de animales, que encarna al propio poeta en su tránsito vital y estético. Al asumirse como

ese caminante inmerso en la diversidad zoológica, la voz lírica de "De camino" valida su filosofía; el poeta no observa la metamorfosis desde la distancia científica de un entomólogo, sino como un integrante más de ese flujo, integrando su propia biografía y madurez filosófica en la geografía de los "hermanos inocentes".

Así, a través de la pausa tipográfica y la agudeza del haiku, Tablada demuestra que en el universo de la escala minúscula cada criatura es un foco de resistencia visual y un vector de misterio que cuestiona las jerarquías de la mirada humana.

Para dar paso al análisis de esta pieza, resulta indispensable examinar "El gusano de seda" en el contexto del estudio crítico que Atsuko Tanabe realiza sobre *El japonismo de José Juan Tablada,* en lo que respecta al ideograma




[Es gusano de seda el pincel
guiado por su mano pálida
que formaba en el papel
Negra crisálida
De misterioso jeroglífico
De donde surgía como una flor
Un pensamiento magnífico
Con alas de oro volador
Sutil y misteriosa llama
en la lámpara del ideograma.]

Sección "Li-Po", de *Li-Po y otros poemas*.

Tanabe sostiene que las tentativas vanguardistas de Tablada pueden dividirse en tres etapas específicas: primero, los "poemas escritos dentro de ideogramas"; segundo, los "poemas en forma de objetos dibujados con líneas de alfabeto"; y tercero, los "poemas escritos con diversas

tipografías". Debido a que el único poema ideográfico con un eje animalista es "El gusano de seda", resulta indispensable analizar cómo se expresa dicho dispositivo visual. Siguiendo a la autora, el efecto del ideograma oriental radica en que "impresiona la visión en forma simbolizada, al mismo tiempo que conlleva un concepto", puesto que históricamente "se originó en la imitación de los objetos de la naturaleza".

De este modo, un poema escrito en caracteres japoneses, al mismo tiempo que transmite al lector los elementos semánticos y sonoros, "presenta otros significantes que dan la impresión visual", operando bajo la premisa de que "el lenguaje suele ser un vestido casi transparente que no puede ser completamente quitado". El ideograma posee, entonces, la gran ventaja de expresar simultáneamente el concepto y la figura de los objetos, una cualidad gráfica y pictórica que despertó en Tablada una curiosidad por los jeroglíficos y lo atrajo por su experimentación previa con la pintura, impulsado por la ansiedad de "encontrar un medio para expresar el arte poético de un modo más dinámico con la unificación de todos los intentos que hasta entonces había realizado" (123-125).

No obstante, Tanabe declara que este experimento estrictamente ideográfico con los caracteres japoneses no resultó del todo, debido a que "si el poeta intentó la simultaneidad de efectos gráficos y efectos líricos, en este caso no existe ninguna relación entre el significante y el significado". En contraste, la investigadora señala que son precisamente sus poemas visuales -los caligramas y los poemas tipográficos- los que alcanzan el éxito poético, desde el punto de vista de lo conceptual, lo lírico y lo gráfico, al lograr una verdadera amalgama donde la disposición de las letras occidentales sí mimetiza y dinamiza el contenido del texto (125).

Desde la perspectiva de la ecocrítica, este "éxito" de los poemas visuales de Tablada adquiere una dimensión mucho más profunda que la mera resolución técnica de un problema semiótico. El triunfo de su propuesta no radica en una copia pasiva de la escritura asiática, sino en cómo el poema ideográfico se inserta orgánicamente en un ecosistema de relaciones materiales y afectivas, sirviendo de acompañamiento al poeta Li-Po y a la comunidad de los animales que pueblan el volumen. Al abordar la representación animal del "El gusano de seda" y la crisálida a través de la tensión entre el texto y el espacio, una vez revisado su archivo gráfico, Tablada no solo ensaya una mímesis formal, sino que codifica el proceso mismo de la metamorfosis biológica. La transformación de la oruga en crisálida y el posterior brote de la seda se convierten, bajo el lente ecocrítico, en una metáfora del propio lenguaje que muta y se hila en la página; una ecología

medial donde la corporalidad del insecto, la materia sedosa y el dinamismo gráfico se funden para demostrar que la naturaleza posee un código plástico y viviente que el poeta no intenta dominar, sino acompañar en su biológico devenir.

Para profundizar en la dimensión política y filosófica de la fauna minúscula, es sumamente enriquecedor incorporar las propuestas teóricas de Donna Haraway, en *Seguir con el problema*, en torno a las especies compañeras y el concepto de chthuluceno. Desde esta perspectiva, los insectos en la obra de Tablada dejan de ser meros objetos de observación o especímenes coleccionables para transformarse en agentes de parentescos extraños (*making kin*). Las hormigas que arrastran pétalos, las abejas que gotean del colmenar, el gusano de seda que acompaña al poeta o el grillo inerte en "En Liliput" no habitan un mundo pasivo; son co-habitantes de un denso tejido de relaciones multiespecies donde el ser humano no corona la cúspide de la evolución, sino que se descubre vulnerable e interconectado.

Al subvertir las escalas estéticas y éticas de su época, la escritura de Tablada prefigura lo que Haraway denomina aprender a estar con el problema (*staying with the trouble*): una práctica de responsabilidad y respuesta (*response-ability*) ante los hilos de vida que sostienen el planeta. En lugar de la dominación destructiva encarnada en los rascacielos neoyorquinos de la era industrial, este microcosmos entomológico propone una política de la *simpoiesis* -un "hacer-con" la tierra y sus criaturas- donde el parpadeo de una luciérnaga o el persistente zumbido de un abejorro recuerdan que el progreso humano solo es posible si se asume una alianza ética con las formas de existencia más frágiles y sutiles de la biosfera.

### 3.2.3 Microecosistema de la humedad y la gravedad (herpetología intermedial)

Este microecosistema congrega a los seres de la fijeza, el camuflaje y el tránsito rastrero en la obra de José Juan Tablada. A diferencia de la ligereza aérea de la avifauna, los anfibios y reptiles (tortugas, víboras, caimanes, ranas y sapos) imponen en la página en blanco una dimensión densa y profundamente vinculada a la gravedad de la tierra y el estancamiento del agua. Aquí, la escritura se vuelve materia y el espacio poético se transforma en un lodazal estético donde confluyen la tradición artística oriental y la vanguardia.

En este grupo, los animales se definen por su peso corpóreo y sus cualidades táctiles, emulando la tosquedad rústica de la xilografía clásica, en una especie de materialidad texturizada. En "Los sapos", el poeta los describe explícitamente como "trozos de barro", mientras que en "La

tortuga", el quelonio avanza "como carro de mudanzas". Esta densidad física altera la disposición del poema: los versos caen con pesadez, asentándose en la base de la página como si buscaran la gravedad del suelo. La palabra abandona la volatilidad del vuelo ornitológico para adoptar una presencia masiva, compacta, semejante a la mancha de tinta espesa que caracteriza a las maderas grabadas de la tradición del nishiki-e. El animal no flota; se adhiere al soporte textual y se nutre de del relieve del soporte visual.



La tortuga

Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanzas,
va por la senda la tortuga.

Sección "La tarde" de *Un día...*

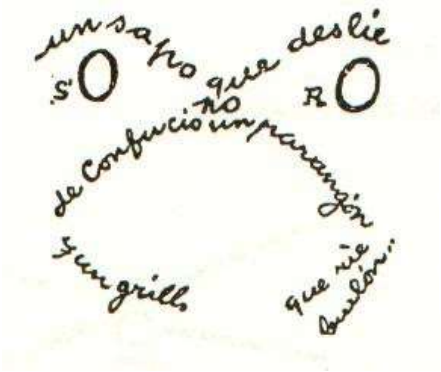


Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

Sección "El crepúsculo" de *Un día...*

Por otro lado, Tablada rompe con la prosopopeya de contenido (donde el animal habla como hombre) y se aproxima a lo que se denomina zoosemiótica de la forma (donde el poema se mueve como animal) y a una reforma del pensamiento visual al desarticular la idea de que un caligrama es un simple dibujo. El siguiente poema es una invitación hacia esta forma de leer y ver la poesía. Son versos condensados, pero expresivos.




[un sapo que deslíe sonoro,
de Confucio un parangón
y un grillo que ríe burlón]

En tipografía parangón es una medida para clasificar letras, pero hay más. El caligrama del sapo es una operación de traducción cultural y semiótica donde lo animal y lo filosófico se funden, al colocar al sapo como paralelo con Confucio, es decir, en parangón; pues en la tradición oriental, el sapo (o la rana) suele asociarse con la meditación y la inmovilidad del sabio. Desleír significa disolver una sustancia sólida o espesa en un líquido. "El sapo que deslíe sonoro", sugiere que su croar no es un golpe seco, sino un sonido líquido que se expande y se mezcla con la atmósfera del jardín. Es decir, el verbo utilizado es más plástico. Y el grillo no canta, ríe, su presencia es más dinámica. Tablada utiliza una acción humana (la risa) para traducir un fenómeno acústico animal, logrando que el insecto participe activamente en el diálogo filosófico del poema.

La relación intermedial con el arte japonés alcanza en este bloque un carácter autorreferencial y lúdico. En "Hongo" (sección "De camino" de *El jarro*), Tablada acuña un término clave: el "sapo japonista" que se resguarda bajo la sombrilla de un hongo policromo. Esta imagen evoca directamente los motivos humorísticos y grotescos de las estampas ukiyo-e, donde el sapo es un símbolo de contemplación y sabiduría terrenal.

Asimismo, poemas como "7 p.m." ("El reló de sombra") y "Caimán" ("Bestiario") juegan con la mímesis y la disolución del contorno: el caimán se confunde con la "playa idéntica" pareciendo de cristal, y las ranas pantanosas devienen burbuja "a flor de agua". Esta pérdida de límites espaciales es el equivalente literario a la técnica del Bokashi (degradado), donde la figura del animal emerge y se sumerge en el fondo de la página, integrándose como una unidad indisoluble.

Esta articulación formal y conceptual entre la herpetología poética y la fijeza terrenal se condensa visualmente en la viñeta titulada "Bestiario", imagen que abre la sección a la que pertenece "Caimán".



*Bestiario.*

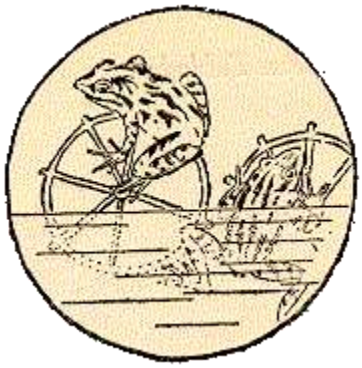
En este grabado de línea gruesa y rústica, que emula la manufactura de las maderas xilográficas tradicionales, la composición jerárquica del espacio sitúa estratégicamente a los seres del agua y del fango en la base de la escena. Un caimán reposa horizontalmente sobre las ondas de un riachuelo estilizado en la falda del montículo, compartiendo el plano inferior con una garza de perfil y la vegetación, lo que refuerza visualmente la gravedad física y el estatismo que Tablada otorga a estos animales. Al quedar confinado en el subsuelo de la imagen, bajo las figuras del jaguar, el asno y el mono que corona la copa de los árboles, el caimán fija la composición a la tierra, funcionando como el anclaje material que equilibra la naturaleza dinámica e híbrida del ecosistema tabladiano.

Este microecosistema transita de la observación acústico-mecánica hacia una profunda empatía mística. En el plano formal, las figuras de dicción -como el hipérbaton, la aliteración y la cacofonía- adquieren relevancia al articularse directamente con la sinestesia visual. Así, en "Las ranas", el sonido del arroyo se descompone en "engranes de matracas", un desplazamiento que convierte el espacio natural en una suerte de maquinaria fonética y visual.

Las ranas

Engranes de matracas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas.

Sección "La tarde" de *Un día...*



En los poemas crepusculares y nocturnos ("8 p.m." y "Crapodina"), el sapo experimenta un ascenso espiritual. El animal que canta un "responso" a las estrellas caídas en su charco deja de ser el habitante despreciado de la ciénaga para convertirse en un par del poeta: ambos comparten el drama de la pérdida y la transmutación interior ("se nos volvió diamante en la cabeza"). Al rescatar el mito medieval de la crapodina -la gema preciosa oculta en la cabeza del sapo-, Tablada opera una dignificación ontológica radical: el ser más humilde de la tierra es, al mismo tiempo, el guardián del fulgor cósmico en el microcosmos del charco.

Crapodina

Tú también viste, pobre sapo,
caer una estrella en tu charco;
y la mujer a mí y a ti la estrella
se nos volvió diamante en la cabeza!

Sección “Dramas mínimos” de *El jarro*.

Para la mentalidad medieval y el Renacimiento, los sapos eran vistos como criaturas repulsivas, venenosas y vinculadas a la brujería, pero la naturaleza -en su equilibrio cósmico- compensaba esa fealdad dándoles un tesoro secreto en su cerebro: la crapodina.

Este mito fascinó a grandes escritores a lo largo de la historia porque encierra una metáfora muy poderosa: la belleza y el valor ocultos en lo más profundo de la fealdad. William Shakespeare: En su comedia pastora *Como gustéis* (*As You Like It*), escribe una de las citas más famosas sobre este mito: “Dulces son los frutos de la adversidad, la cual, como el sapo, feo y venenoso, lleva una joya preciosa en su cabeza” (Acto II, Escena I).

Como ávido lector y estudioso de los símbolos antiguos, Tablada recupera este mito en “Crapodina”. En su haiku, dialoga con el sapo que mira las estrellas reflejadas en su charco cenagoso y concluye que tanto el animal como el poeta sufren el mismo destino: transmutar la melancolía o la belleza del cosmos en un “diamante en la cabeza”.

Para cerrar el apartado del microecosistema de la humedad y la gravedad, el análisis de estos tres poemas demuestra cómo los seres del fango y del rastro terrenal articulan las redes de comunicación, el camuflaje y la profundidad mística en la geografía de Tablada.

En “Atalaya”, el haiku opera mediante una estructura cinético-espacial que conecta tres planos bien definidos. El pájaro desde el árbol es un dispositivo acústico y visual que vigila el tránsito de la víbora antes de la llegada del peregrino. Intermedialmente, la pieza se comporta como una estampa japonesa kachō-ga en movimiento –profundamente sinestésica-, donde el espacio en blanco suspende el instante previo al encuentro y le otorga al reptil una agencia territorial que altera el ritmo del viaje del sujeto humano.

Atalaya

A la *víbora* que cruza el camino
anuncia desde el árbol el pájaro
a tiempo que se acerca el peregrino.

Sección “De camino” de *El jarro*.




Por su parte, “La culebra” sitúa al ofidio en el centro de una experiencia de revelación, porque adivina la teosofía del autor y confía en él de manera mutua. La quietud del reptil que se asolea disuelve la histórica distancia de sospecha o enemistad entre el humano y la serpiente. Desde esta perspectiva, el poema funciona como una traducción textual de la fijeza gráfica; la culebra no huye, sino que se adhiere al soporte como una mancha de tinta que confía plenamente en la horizontalidad ontológica del propio poeta caminante.

La culebra

Adivina mi teosofía
La culebra que se asolea
Y no huye y en mí confía

*El arca de Noé* (1926)

Ambos poemas pertenecen a un contexto de tránsito y desplazamiento, en donde el encuentro con el reptil ocurre de manera imprevista en el espacio abierto (la víbora que “cruza el camino” y la culebra que “se asolea” en el entorno). El animal altera o detiene la marcha del caminante, obligándolo a fijar su atención en el suelo.

Al conectar ambos poemas, se observa cómo el poeta se despoja de una visión superior o antropocéntrica. En lugar de someter o temer al animal, el caminante acepta compartir el mismo plano que estos seres que se arrastran, integrándolos activamente en su madurez filosófica y en el entorno del jardín. Esta transición se desarrolla a lo largo de su producción, pues el primer poema pertenece a la sección “De camino” de *El jarro de flores* (1922) y el segundo forma parte de *El arca de Noé. Lecturas sobre animales…* (1926). Al vincular el grabado de Best Maugard -donde

el hombre que camina rodeado de animales representa al propio poeta- con el tránsito entre ambos libros, se consolida una filosofía de la horizontalidad frente al mundo reptiliano. El caminante ya no es un observador externo, sino un integrante más del entorno que comparte el mismo suelo con los seres del rastro terrenal.

### 3.2.4 Microecosistema de la domesticidad y el cautiverio (alteridad terrestre)

Este bloque reúne a los mamíferos (perros, burros, monos, jaguares, gatos, ratones y coyotes) que ya no habitan el espacio "puro" de la naturaleza, sino que están en constante tensión, fricción o diálogo con el entorno humano (la cabaña, las vías del tren, la jaula del zoológico, los tejados urbanos o el jeroglífico histórico); una dimensión de la que el propio hombre forma parte intrínseca.

El circuito de estos microecosistema implica pasar de los elementos puros del paisaje (aire, agua, tierra húmeda) al espacio social y político del animal. Se conecta con la propuesta sobre la justicia animal, pues es el anclaje perfecto con las crónicas periodísticas de Tablada (como las del *Excélsior* de 1936) con su producción poética. Demuestra que su pensamiento antiespecista y su indignación ante el maltrato animal eran transversales a su obra cronística y lírica.

Aquí podrá observarse que la apropiación de la estampa japonesa no fue una copia ciega, sino que la adaptó para procesar realidades locales mexicanas: el perro de rancho, el burro de carga, el cautiverio en Chapultepec y la fauna urbana.

A diferencia de la ligereza de la luciérnaga, aquí los animales poseen un peso corpóreo y una narrativa temporal (el tedio del zoológico, las seis horas a pie, el reloj de la medianoche); elementos con los que transmiten, simultáneamente, la noción de resistencia en su entorno social y ecológico.

En "Heroísmo", el "perrillo fiel" evoca a los perros de sus jardines en Coyoacán o Cuernavaca para encarnar una activa agencia social. Al desafiar y ahuyentar al tren, el poema sitúa el ladrido (acústico) venciendo a la máquina de la modernidad (el tren) en el espacio de la página.

Heroísmo

Triunfaste al fin, *perrillo fiel*,
y ahuyentado por tu ladrido
huye veloz el tren...




Sección "Dramas mínimos" de *El jarro*.

Al ahuyentar al tren, el poema sitúa el ladrido acústico en una victoria simbólica que opera precisamente a través del mecanismo de la lítote como atenuación. El escape del ferrocarril ante la presencia del animal es, en realidad, una inversión atenuada de la lógica factual, pues la máquina no huye despavorida, sino que simplemente continúa su curso cronometrado por la bitácora ferroviaria. No obstante, en la idea del perro fiel -adjetivo que evoca una expresión de uso común, casi como una metáfora antonomástica de las virtudes que el humano proyecta en el animal-, el texto adopta la focalización interna del propio can. Así, mediante esta sutileza, se valida la actitud y la experiencia del viviente: el perro sí vence a la fuerza tecnológica del progreso, pero lo hace desde la trinchera de una lítote poética que empequeñece el gigante de hierro frente a la persistencia de su propio ladrido.

Este diálogo entre lo humano y la presencia canina se profundiza en "En camino" (de la sección del mismo nombre) donde la fatiga de las "seis horas a pie por la montaña" es interrumpida por el anuncio de que "ladra un perro lejano". Al igual que en el poema anterior, el estímulo sonoro del perro altera la percepción del entorno, funcionando aquí como una señal de proximidad y amparo que responde de forma vital a la duda del peregrino sobre si "habrá qué comer en la cabaña".

En camino

Seis horas a pie por la montaña,
ladra un *perro* lejano...
¿Habrá qué comer en la cabaña...?

Sección "De camino" de *El jarro*.

Es importante resaltar que el título de la sección "Dramas mínimos" resulta profundamente sugerente dentro de la propuesta estética de José Juan Tablada, especialmente al observar las piezas que la integran ("Heroísmo", "Kindergarten", "Luciérnagas" y "Crapodina", estos tres últimos poemas ya fueron analizados). El nombre de este apartado responde a dos razones principales: en primer lugar, la palabra "Dramas" hace referencia a que cada poema encierra una tensión, un conflicto o una pequeña narrativa de supervivencia y confrontación en el entorno social y ecológico. No se trata de piezas puramente contemplativas o idílicas de la naturaleza; en estos textos hay fricción, desgaste y resistencia. El perro que desafía a la locomotora de la modernidad en "Heroísmo", el cautiverio animal en Kindergarten, la necesidad de la luciérnaga de ocultarse o

la caída metafórica de la estrella en el charco del sapo, contienen la estructura de un conflicto vital condensado en el poema.

En segundo lugar, el adjetivo "mínimos" alude tanto a la escala de los protagonistas como a la brevedad extrema de la forma poética. Los conflictos no son protagonizados por héroes épicos, sino por seres pequeños o marginados (insectos, perros callejeros o animales en cautiverio) y por detalles de la vida cotidiana. Tablada logra reducir la intensidad de un gran drama humano o ecológico al espacio microscópico del haiku o del poema breve, demostrando que en el microcosmos de un jardín o de una jaula se juegan fuerzas universales de resistencia.

Por otro lado, la crítica a la utilización de los animales para la carga fue compartida por su esposa, Nina Cabrera de Tablada, en el capítulo "Piedad búdica" de *José Juan Tablada en la intimidad* (1954):

> En ocasiones, hacía descargar a los burritos que ya no resistían el peso de la leña; compraba la carga entera, aunque no la necesitásemos, y les dábamos de comer a los animales, mientras el arriero se echaba en cualquier sitio, con la cabeza sobre las losas, para dormir un rato. Y el poeta se compadecía: - ¡Pobre arriero burro! ¡Pobre burrito arreado! ... (40)

A través de distintos artículos de prensa y de una treintena de crónicas en defensa de la naturaleza y de distintas especies de animales, Tablada promueve una concientización sobre las implicaciones de las acciones de la población y del gobierno en temas ecológicos.

En Cuernavaca, en 1938, recibe una propuesta para fundar la Sociedad Protectora de Animales, en favor de la cual trabajó activamente. Su esposa, Nina, da cuenta de ello y señala que hacían recorridos por la ciudad y sus alrededores, con el fin de curar animales heridos o enfermos y de alimentar a los abandonados.

Un ejemplo más se encuentra relatado en la nota a la imagen "Nuestro burrito 'Chan'", también de *José Juan Tablada en la intimidad*. El episodio sobre el burrito aferrándose a su madre muerta es triste, tierno y humorístico. Su desenlace entero se encuentra en "Nuestro burrito 'Chan', Cuernavaca, 1940", y es representativo del amor de "esencia budista" y de su peregrinar en el rescate de perros, burros, aves, que propiciará *El bestiario piadoso*, libro inconcluso (40-41).

El burrito

Mientras lo cargan
sueña el burrito amosquilado
en paraísos de esmeralda...

Sección “Bestiario” de *El jarro*.




En “El burrito” Tablada emplea una delicada antítesis conceptual al contrastar la opresión física del animal con la libertad de su mundo interior: el burrito, que se encuentra acosado por las moscas y bajo el peso del trabajo, escapa de su realidad mediante el acto de soñar. Esta evasión se construye a través de una metáfora cromática que transforma la alfalfa o los campos de pastoreo en “paraísos de esmeralda”, confiriéndole al burro una dimensión espiritual y un anhelo de dignificación. Esta sensibilidad poética dialoga de manera directa con la dimensión biográfica descrita por Nina Cabrera. El testimonio sobre cómo el poeta compraba cargamentos innecesarios de leña para liberar y alimentar a los animales extenuados demuestra que el haiku no es una simple estampa contemplativa, sino el reflejo de una profunda comprensión. La compasión del autor sintetizada en su lamento “¡Pobre arriero burro! ¡Pobre burrito arreado!”- evidencia una postura que iguala el cansancio del humano y del animal, consolidando una piedad que busca restituir materialmente el paraíso que el poema solo puede enunciar en el espacio del sueño.

En el haiku “El asno”, Tablada retoma la figura del burro, pero desplaza el foco de la carga de trabajo hacia el espacio del encierro. Al ubicar al “asno junto a la reja”, el poema introduce una noción de confinamiento y domesticación que dialoga con el entorno humano.

El asno

Asno junto a la reja,
Rayado a sol y sombra
Como la zebra

*El arca de Noé*

A nivel formal, el texto opera mediante una comparación o símil directo (“Como la zebra”) que se construye a partir de una metáfora visual y cromática: el animal está “Rayado a sol y sombra”. Esta alternancia de luz y oscuridad proyectada por los barrotes no solo describe un efecto plástico sobre su lomo, sino que funciona como una huella física del cautiverio. Al igual

que el burrito "amosquilado" que recurre al sueño, el asno frente a la reja ve su cuerpo modificado por la prisión, requiriendo de la mirada del poeta para ser rescatado de la monotonía urbana y ser emparentado con la libertad de la cebra salvaje.

El poema "Jirafa", incluido en el apartado "Haikú", nombre dado por Héctor Valdés a los poemas agrupados por H. T. Young bajo el título "Unedited Haikai", se encuentra en "Intersecciones" de *Obras I Poesía* (1971).

> Jirafa
>
> Apacible jirafa que descuellas
> cual si soñaras en pastar estrellas.

El poema utiliza una hipérbole al describir que el animal descuella "cual si soñaras en pastar estrellas". La esmeralda terrenal del primer haiku se transforma aquí en astros; el acto físico de alimentarse se espiritualiza y se vuelve un proceso cósmico a través del ensueño. En ambos textos, el sueño es el mecanismo ético y estético que Tablada otorga a los animales para liberarlos de las tensiones del entorno -ya sea el desgaste del trabajo o el estatismo del zoológico-, devolviéndoles una dignidad ontológica.

En la crónica "Su alteza la jirafa" (*El Universal*, 24 de junio de 1928), Tablada relata la exhibición en Broadway de *Simba*, una innovadora película documental realizada por los esposos Martin y Osa Johnson que traslada al espectador directamente al corazón del África salvaje. A través de una prosa sumamente visual, el autor describe el desfile cinematográfico de la fauna africana -desde la monumentalidad y el peso de elefantes que asemejan accidentes topográficos, hasta el dinamismo estético de cebras y antílopes- como un espectáculo que supera con creces la mediocridad habitual del cine comercial de la época. En este contexto, Tablada contrapone la ferocidad del entorno selvático con la mirada domesticada y urbana del público neoyorquino, deteniéndose especialmente en la paradoja biográfica y física que encarnan ciertos animales.

Respecto a la jirafa, a quien apoda "Su alteza", Tablada la define desde una dualidad que va entre la suntuosidad y el absurdo, describiéndola formalmente como una criatura cubierta por una "ancha red de oro" y dotada de un cuello eminente apuntando al cielo. Sin embargo, esta soberbia arquitectura se desploma en una "tragedia irrisoria" cuando el animal debe alimentarse en una contorsión para beber agua al ras del suelo, provocando la risa del auditorio. Esta contradicción biológica se agudiza durante las escenas de la estampida: al ser perseguidas por los

leones, el pánico transforma los cuerpos de las jirafas en un cuadro cubista donde sus cuellos y patas parecen trastos estorbosos que intentan salvar de forma desesperada, convirtiendo un episodio potencialmente trágico en una escena cómica para el público, ante lo que el poeta se pregunta ¿de qué se ríen?

El siguiente fragmento proviene de "A la sombra de una jirafa", poema cuya consistencia técnica y estilística se aparta del modelo del haiku, pero que resulta relevante por su eje temático. Fue incluido en el apartado "Puentes rotos", nombre de un libro proyectado por Tablada. Héctor Valdés agrupa con ese título los poemas recogidos de publicaciones periódicas (1920-1945) y los incluye en la sección "Intersecciones" de *Obras I Poesía* (1971).

A la sombra de una jirafa

Tarde en el Bronx. Jirafas y avestruces
hacen de su cabeza un ofertorio
ellos —bailarinas hawaiianas—
y ellas —telescopios—.
…
A tu sombra, oh jirafa, medité
en la vanidad de la altura
de que Einstein da fe;
pero, propicio a tu dulzura,
mi corazón en miniatura
es como el Arca de Noé...

Parque Zoológico del Bronx, 1923

Los versos de Tablada dedicados a la fauna del Bronx y la devastadora crónica sobre el Zoológico de Chapultepec, "El jardín de los suplicios" (*Excélsior*, 1936) se vinculan a través de una dolorosa dialéctica entre el cautiverio, el espacio urbano y la empatía zooética. En los primeros versos, ambientados en una "Tarde en el Bronx", el poeta recurre a un ingenioso juego visual para procesar la estancia de estos animales en Nueva York: las aves se transforman en "bailarinas hawaiianas" por el movimiento de sus plumas y las jirafas devienen en "telescopios". Esta visión dialoga formalmente con la crónica, donde el autor recuerda al zoológico neoyorquino como un espacio "agreste y grandioso, hospitalario y solícito" para los animales, mientras que "siento que el nuestro no es jardín zoológico, sino Jardín de los Suplicios...".

Por otro lado, el fragmento "A tu sombra, oh jirafa, medité / en la vanidad de la altura" introduce una profunda veta filosófica. La jirafa, que por su fisonomía encarna la elevación física

y una aparente superioridad, se vuelve el espejo donde el poeta comprende que toda altura es relativa y vana "de que Einstein da fe". Esta relatividad se torna trágica en la crónica de Chapultepec, ya que la altura y la monumentalidad de las fieras no las salvan del sufrimiento. En ese entorno hostil, el tiempo deja de ser una abstracción y adquiere una materialidad agobiante; los instantes ya no vuelan, sino que "deben caerles encima como gotas de plomo derretido".

> Vengo de la menagerie de Chapultepec, del lamentable lugar que nos atrevemos a llamar "parque zoológico" con más jactancia que justicia.
>
> No existe un solo animal en aquel doloroso recinto que no demuestre el sufrimiento en forma pasiva, de infinito y corrosivo tedio, o en crisis aguda hasta el paroxismo. Todos revelan en su piel, zalea o plumaje y en su continente, la pesadumbre de los instantes que deben caerles encima como gotas de plomo derretido...
>
> Bestias inocentes, condenadas por el hombre, que, debiendo ser su protector, es, en el caso, su verdugo, a prisión perpetua y martirio incesante; al ostracismo de la selva infinita y el cielo abierto, a la inmovilidad de las patas veloces o a la atrofia de las alas poderosas...
>
> ¡Oh, esas miradas que barren al visitante con reconcentrado rencor o con desprecio que se ha cansado de ser odio! ¡Oh, esos bostezos desquijarados, mudo alarido del tedium vitae y ese lento ir y venir dentro de las jaulas estrechas y fétidas, qué testimonios de la crueldad o, mejor, de la ignorancia humana! [...]

Frente al dolor del confinamiento y la crisis que asola a los animales, Tablada repliega su mirada hacia la intimidad ética en los versos finales de "A la sombra de una jirafa". Al reconocer a las bestias como "nuestros hermanos inocentes", el observador abandona cualquier pretensión. Si el espacio físico exterior y las instituciones humanas fallan en proveerles un hogar digno, el poeta ofrece un espacio interior de resistencia: "mi corazón en miniatura / es como el Arca de Noé". Al declararse "propicio a tu dulzura", el corazón del autor se convierte en un refugio, un arca afectiva que resguarda la dignidad y la inocencia de los seres vivos frente a la crueldad del mundo moderno.

En este microecosistema el desciframiento acerca del animal se transforma en empatía radical. Ya no es solo el poeta mirando al animal; es el animal interpelando al hombre. El registro visual, examinado páginas atrás mediante el dibujo en acuarela y tinta del mono, encuentra su correspondencia exacta en el poema titulado, precisamente, "Un mono". Ambos constituyen el ejemplo perfecto de lo que teóricos como Derrida, Berger o Haraway definen como la mirada del animal que nos cuestiona.

Un mono

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida!

Sección “Bestiario” de *El jarro.*




Rodolfo Mata recalca que al igual que con otros animales, Tablada se lamenta de las condiciones en que viven los monos en los zoológicos y esto es claro al revisar sus crónicas, pues el poeta aprovecha sus espacios periodísticos para abogar por ellos recurrentemente. En la crónica “La Isla de los Monos”, tras hacer la visita al zoológico de Chapultepec, escribe:

> En cuanto al alimento, en las jaulas de los carnívoros mírase y huélase la carne o, más bien dicho, la carnuza a punto de volverse carroña. En los zoocomios modelos o siquiera decentes, jamás se ve tal cosa pues fuera de la hora de comida, las jaulas de los carniceros están limpias.
>
> Otros espectáculos ofenden al visitante, como, por ejemplo, el charco cenagoso y lleno de detritus, donde los cíbolos o búfalos deberían solazarse y aun limpiarse de parásitos... Que no usan mucho esas aguas lo denotan las resignadas bestias en su pelambrera apelmazada y llena de carlangas añejas.
>
> Otro tanto sucede con la “Isla de los Monos”, deprimente imagen de una sociedad humana en ruptura de disciplinas éticas y obligaciones sociales...
>
> Pero al revés de los otros reclusos bajo estricto régimen celular, los monos no sólo no han perdido esa esperanza de libertad que sostiene a los prisioneros humanos y es viático del cautiverio, sino que sagazmente se ponen en franquía, vagan por los espacios abiertos y sin molestar a sus hermanos simios ni a sus medio hermanos hombres, hacen un uso parsimonioso y correcto de la libertad.

Desde el análisis ecocrítico de la obra de Tablada se pueden observar a las figuras del mono, los hombres y las ratas como herramientas para deconstruir la jerarquía antropocéntrica y visibilizar el sufrimiento animal frente a las lógicas de dominación moderna.

Frente al mono, Tablada activa una empatía radical al situar al primate como un sujeto dotado de plena subjetividad. Al ser el espejo “evolutivo” más cercano a la humanidad, el cruce de miradas con el animal deja de ser una mera observación taxonómica para convertirse en una interpelación directa. De este modo, la mirada del animal confronta al observador y descentra al

sujeto humano, transformando al primate en un semejante capaz de cuestionar las dinámicas de dominación y el confinamiento de los entornos urbanos.

Esta dignidad intrínseca del mundo biológico contrasta de manera drástica con la representación de los hombres, quienes suelen aparecer despojados de su pedestal moral debido a su soberbia, su indiferencia y su violencia utilitaria. El ser humano moderno es retratado frecuentemente como el agente del encierro y el maltrato, perdiendo la capacidad de reconocer a los animales como hermanos inocentes. El dolor que el hombre infringe nivela a todos los seres vivos, una realidad que se agudiza al analizar a las ratas y otras criaturas consideradas marginales. Al otorgar un espacio en la página a estos animales subterráneos, Tablada expande los límites de la compasión y deconstruye la frontera arbitraria entre especies desechables y asimilables.

> A no ser por las tenebrosas y horripilantes ratas que abundan en la Isla, los insulares serían felices... Pero, bien visto, esas ratas hacen más fiel la imagen de una sociedad humana a la que sin cesar victimizan, como a la nuestra, toda especie de ratas o... rateros (“La Isla de los monos”, *Excélsior*, 22 de septiembre de 1936, en *México de día y de noche*).

El giro más importante ocurre cuando el poeta señala que esas ratas realizan un servicio involuntario: hacer “más fiel la imagen de una sociedad humana”. Tablada despoja a la humanidad de su supuesta superioridad moral y utiliza el comportamiento de la plaga para reflejar los vicios propios de la civilización. La dinámica de la isla —donde las ratas victimizan a los habitantes— se convierte en una metáfora exacta del funcionamiento de la vida urbana moderna.

A través de un juego de palabras final (“toda especie de ratas o... rateros”), el texto conecta la degradación biológica con la degradación moral. Tablada equipara a los animales que asolan la isla con los parásitos sociales de “la nuestra” (su propia sociedad). Al hacerlo, desplaza el foco del asco biológico hacia el asco ético: la verdadera “especie de ratas” que destruye la felicidad común no es la que habita en las alcantarillas o los márgenes naturales, sino aquella que opera desde la depredación dentro y fuera de su misma comunidad.

Así como en “El burrito”, el poema “12 p.m.” se puede asociar a la carga mecánica y el confinamiento. El ratón que imita al minutero (“el minutero del ratón”) convierte al animal en un engranaje gráfico dentro de la página, emulando la monotonía del cautiverio o de la vida doméstica.

12 p.m.

Parece roer el reló
la medianoche y ser su eco
el minutero del *ratón*...

Sección “El reló de sombra” de *El jarro*.



*El reló de Sombra.*

El acto de “roer el reló” no solo describe el sonido real y nocturno del animal entre los muros, sino que el ratón deviene en el “eco” de la medianoche, sugiriendo que el tiempo mismo es consumido por el hastío. Al igual que la opresión física observada en “El burrito”, este poema traslada la crisis del cautiverio al espacio de la casa: el movimiento circular, repetitivo y mecánico del minutero emula la circularidad del encierro, donde la vida animal queda atrapada y subordinada a los ritmos artificiales y devoradores del tiempo humano.

Asimismo, los animales de este grupo marcan el territorio habitado. El gato en “Panorama” genera una “música china” sobre los tejados (la ciudad), el coyote de “Coyoacán” reactiva el jeroglífico prehispánico (la historia muerta) a través de su lamento, y el “Jaguar” se vuelve heráldica pura (“blasón”, “campo de oro”). El animal terrestre es el guardián de la memoria y el espacio domesticado o violentado por el ser humano.

En “Panorama” la construcción del espacio nocturno se articula formalmente a partir de una anáfora que repite al inicio de los versos la conjunción “y”, configurando un polisíndeton, que otorgar una profunda vehemencia a la expresión al realizar una acumulación reiterada.

Panorama

Bajo de mi ventana, la luna en los tejados
y las sombras chinescas
y la música china de los *gatos*.

Sección “Paisajes” de *El jarro*.



*Paisajes.*

En este poema, dicha acumulación no solo dinamiza el ritmo, sino que vincula orgánicamente los elementos del entorno -la luna en los tejados, las sombras chinescas y la música de los gatos- para recrear la atmósfera del microecosistema urbano.

Al ubicarse bajo la ventana y sobre los tejados nocturnos, el felino se manifiesta como un puente intermedio entre el mundo feral y el entorno doméstico. Esta doble naturaleza le permite habitar y delimitar la frontera entre la intimidad del hogar humano y la libertad indómita de la noche, dando un nuevo sentido al territorio habitado mediante una presencia que no se deja subordinar del todo por la domesticación, pero que coexiste de manera estrecha con la cotidianidad del observador. El gato transforma los tejados de cemento en un escenario de "música china" y "sombras chinescas", dotando a la urbe de un carácter exótico, plástico y lúdico.

Finalmente, este tránsito entre lo feral y lo doméstico convierte al gato en el guardián de la memoria de un espacio que ha sido modificado y violentado por el ser humano. En perfecta consonancia con otras fieras terrestres de la poética de Tablada, como el coyote o el jaguar, el gato se adueña de las alturas de la urbe para humanizar y revitalizar el paisaje a través de su propia fuerza vital.

Jaguar

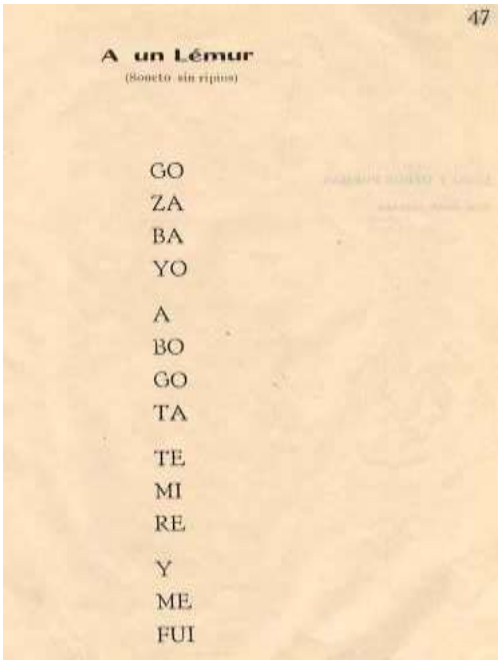
Luce del jaguar el blasón:
en campo de oro
las manchas del sol.

Sección "Bestiario" de *El jarro*.

En ambos haikus, Tablada recurre a una densa economía verbal donde sobresale la memoria histórica y espacial de la fauna terrestre. En "Jaguar", el poeta despliega una metáfora heráldica y pictórica al fundir la piel del felino con un "blasón", donde el pelaje se transfigura en un "campo de oro" y sus marcas devienen en las "manchas del sol", confiriéndole al animal una condición solar y una dignidad que trasciende el plano biológico.

La inclusión del soneto visual "A un lémur" dentro del Microecosistema de la domesticidad y el cautiverio resulta fundamental para comprender la genealogía de la zootipografía en Tablada. Situar a este primate de *Li-Po* junto a figuras como el mono de *El jarro de flores*, es para evidenciar una preocupación transversal por la mirada de los mamíferos no-humanos.

A un lémur
(Soneto sin ripios)


47

A un Lémur

(Soneto sin ripios)

GO
ZA
BA
YO

A
BO
GO
TA

TE
MI
RE

Y
ME
FUI

Sección “Otros poemas ideográficos” de *Li-Po*.

El lémur es un primate, un mamífero catalogado biológicamente en el mismo orden que el ser humano y los monos. La mirada del lémur y la del mono rompen el monólogo antropocéntrico de la literatura occidental; no son decoraciones del paisaje, sino alteridades radicales que miran de vuelta al sujeto.

La experimentación de Tablada en este poema visual no solo subvierte las estructuras métricas heredadas, sino que desestabiliza de forma radical el monólogo antropocéntrico. Al condensar la arquitectura tradicional de los catorce endecasílabos en un único verso endecasílabo (cuya última sílaba, al ser una palabra aguda u oxítona, añade normativamente una sílaba al metro), el texto opera mediante un mecanismo de dispersión espacial. El verso se descompone y se expande en la página simulando la distribución de dos cuartetos y dos tercetos; de este modo, cada sílaba aislada funciona como un zeugma que deja sobreentendida la latencia de aquellos principios de versos inconclusos o inexistentes.

Esta drástica desarticulación del soneto clásico dialoga con las posturas contemporáneas del pensamiento poshumanista. Como lo ha señalado Leticia Flores Farfán en textos fundamentales para la discusión sobre la alteridad y lo viviente, es evidente que el ser humano no puede desprenderse de su condición antropológica, en tanto que posee y habita un bagaje biológico,

corporal y cultural inevitable.[40] Sin embargo, lo que sí es posible -y urgente- es que deje de ser antropocéntrico. Al descentrar la mirada del sujeto humano y fracturar la rigidez de su forma lírica más emblemática (el soneto), el poema disuelve la ilusión de dominio de la conciencia racional sobre el entorno. La fragmentación formal abre el espacio de la página para reconocer la presencia del lémur, permitiendo que la raíz antropológica del lenguaje autoral abandone sus pretensiones de centralidad jerárquica y dé paso a una escritura abierta al reconocimiento del entorno no humano.

Los mamíferos de este cuarto bloque sufren el impacto del desarraigo, el cautiverio o la domesticación (el mono en la jaula de Nueva York o en Chapultepec, el burro amosquilado cargando bultos). El lémur, al ser una especie endémica de Madagascar extraída de su entorno para convertirse en objeto de curiosidad científica o fetiche literario modernista, comparte ese mismo estatus de desplazamiento. Al incluirlo aquí, demuestras que el "soneto sin ripios" es un ejercicio de justicia animal: Tablada libera al lémur de la pesadez de la jaula métrica y de la jaula colonial, devolviéndole su autonomía corpórea a través de la vanguardia visual.

El sufrimiento que Tablada denuncia en su crónica de Chapultepec se sintetiza poéticamente en la brevedad del haiku: la jaula es el límite físico, y el caligrama, tal como se ha visto en otros poemas caligramáticos, es el intento de devolverles la dignidad.

En definitiva, el análisis del epílogo de *Un día... Poemas sintéticos*, "¡Ah del barquero!", exige una lectura desde el umbral antropológico, donde la figura del barquero se asume como la representación del animal humano en su condición liminal.

[¡Ah del barquero!]

¡Ah del barquero!
Sueño, en tu barquilla,
llévame por el río de la noche
hasta la margen áurea de otro día...!

La Esperanza, Colombia
Febrero-Mayo, 1919

Epílogo incluido en *Un día...*



[40] Para profundizar en el desmontaje del antropocentrismo y el giro hacia la animalidad en la obra de la filósofa, véanse particularmente sus libros e intervenciones coordinadas: Flores Farfán (2024) y Flores Farfán y Linares (2018).

Lejos de operar bajo las lógicas antropocéntricas de dominación que el poeta denuncia en sus crónicas, este navegante encarna la disolución del sujeto occidental en el fluir del cosmos. En términos de Donna Haraway, el barquero viene a ejecutar "una práctica de *simpoiesis*" al fundirse con el "río de la noche", deviniendo una especie compañera más, en el tránsito hacia el silencio.

Al colocar al barquero al final de la trayectoria que inició con las aves y pasó por los sapos y los insectos, el ser humano de Tablada no domina la naturaleza, sino que fluye con ella, como el peregrino de "De camino". Siguiendo a Donna Haraway, el barquero representa al humano despojado de su soberbia cartesiana: no es el verdugo del zoológico de Chapultepec, sino una criatura que "hace-con". El barquero no navega sobre la noche, es llevado por el "río de la noche". Al conceptualizarlo como un animal humano, la barquilla se transforma en un sitio de contacto donde nuestra especie reconoce su fragilidad y se entrega a las fuerzas dinámicas de la biosfera y el cosmos (el Devakán teosófico que Tablada tanto mencionaba al recordar La Esperanza, Colombia).

Finalmente, a lo largo de este apartado se ha rastreado el dolor de Tablada ante la crueldad humana (las jaulas, el jardín de los suplicios, el cautiverio). Este poema es la catarsis ética. El animal humano, cansado del estrépito y la ceguera de la modernidad industrial (los rascacielos de Babel), busca refugio en el sueño. El barquero solicita ser llevado a la "margen áurea", el lugar donde sueña el burrito, un espacio paradisíaco y libre de las lógicas de domesticación y sometimiento. Es el reencuentro con los "hermanos inocentes" en un plano de igualdad mística.

### 3.2.5 Microecosistema acuático (disolución marina)

Este bloque breve reúne a los seres del entorno oceánico y litoral (toninas, pelícanos y peces voladores) incluidos en la sección "Marinas" de *El jarro de flores*. En este espacio, la escritura de Tablada se vuelca hacia la fluidez del agua, el reflejo lumínico y la refracción, quebrando definitivamente las fronteras entre el aire, la superficie y la profundidad. El soporte estático de la página se convertirte en una matriz líquida donde los animales configuran el paisaje mediante su propio desplazamiento. El resultado es una ecopoesía visual dotada de una profunda conciencia ecológica, capaz de integrar la diversidad de los hábitats en una sola continuidad espacial. El siguiente grabado abre la sección.




En los tres haikus de esta sección, los animales marinos dictan el ritmo de la escritura. Tablada no solo contempla la naturaleza, sino que traduce los mecanismos de supervivencia, caza y desplazamiento animal en potentes imágenes poéticas.

Toninas

Entre las ondas azules y blancas
rueda la natación de las toninas
arabescos de olas y de anclas.

Sección “Marinas” de *El jarro*.

Desde la biología, las toninas (o delfines) se caracterizan por una natación ondulatoria y coordinada, emergiendo y sumergiéndose constantemente para respirar. Tablada captura este comportamiento rítmico mediante una metáfora visual y caligráfica: el acto de nadar “rueda” y se traduce en “arabescos de olas y de anclas”. El movimiento sinuoso del cetáceo funciona como un trazo de tinta que se confunde con el propio oleaje, convirtiendo el lomo curvo del animal en una extensión del agua.

Pelícanos

Suicidas como los humanos,
clavan los grandes picos en las rocas
y se dejan morir los pelicanos.

(Costa del Caribe)
Sección “Marinas” de *El jarro*.

La conducta biológica del pelícano es famosa por su técnica de alimentación: se lanza en picada desde grandes alturas, impactando el agua a gran velocidad con su enorme pico para atrapar peces. Sin embargo, en el entorno costero, un error de cálculo en aguas poco profundas o el desgaste por la vejez y la ceguera pueden hacer que estas aves choquen mortalmente contra los

arrecifes. Tablada toma este riesgo biológico y lo transforma mediante una analogía trágica ("Suicidas como los humanos"). Al atribuirle al ave una voluntad de muerte consciente ("se dejan morir"), el poema conecta la vulnerabilidad del animal con la angustia existencial del ser humano.

En el contexto de su poesía visual, este poema no es un lamento esteticista, sino una advertencia ecopoética sobre el impacto y la degradación del entorno. Tablada obliga al lector a confrontar la materialidad del cuerpo del ave estrellándose contra el límite de la roca (y de la página), transformando el espacio de la costa en un testigo crítico del dolor animal.

Peces voladores

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

Sección "Marinas" de *El jarro*.

"Peces voladores" se presenta formalmente como un dístico cuyo segundo verso se fragmenta en un hemistiquio heptasílabo de rima oxítona asonante. Frente a esta ligereza, las rimas se abrazan orgánicamente en el dinamismo interno y la alternancia rítmica de la pieza. Así, la estructura estrófica se supedita a la musicalidad interna.

Por otro lado, los peces voladores poseen aletas inusualmente grandes que les permiten desplegar un mecanismo de defensa biológica único: saltar fuera del agua y planear por el aire para escapar de los depredadores. Al romper la superficie, sus escamas húmedas reflejan la luz intensamente. Tablada capta este instante de velocidad lumínica a través de una hipérbole y una metáfora material: el choque del pez es un "golpe del oro solar" que hace "estallar en astillas el vidrio del mar". La superficie marina deja de ser líquida para convertirse en un cristal roto por la energía del cuerpo animal, unificando el aire, el agua y la luz del sol en un solo estallido visual.

Este hermoso poema "El pescadito de jabón" (*La feria. Poemas mexicanos*, 1928), que no pertenece propiamente a un haiku sintético sino a una composición lírica motivada por la memoria, ofrece un terreno fértil para el análisis ecocrítico e intermedial. A partir de la cita introductoria del viajero William Bullock (1824), el poema explora cómo un objeto cotidiano de la "hogareña economía" -un jabón artesanal con forma de pez moldeado en Puebla- activa la memoria afectiva y se transforma en un símbolo ético y existencial.

…
Pez volador en el pensil
encantado y profundo
de mi asombro infantil
cuyo kindergarten era el mundo...
…

El clímax ético y existencial del poema ocurre en las últimas estrofas, donde el comportamiento del jabón en el agua emula de forma trágica el destino biológico de los animales reales:

…
y en tu oficio lustral
en la tina do era la jícara, piragua,
morías por sino fatal
como el pez en el agua...
*La feria.*

Aquí, Tablada utiliza una analogía e inversión irónica: mientras que el pez real muere fuera del agua al asfixiarse, este pez de jabón muere dentro de ella, disolviéndose por su propia naturaleza. Su "oficio lustral" (su trabajo de limpieza) exige su desaparición física.

Lejos de ser una muerte violenta o cruel, el poeta lee este proceso biológico/químico a través de la metáfora de la "purificadora integración". El pez no se destruye: "te disuelvías en tu propio elemento". Esta disolución genera una profunda compasión y admiración en el autor, quien proyecta en el destino del animal una aspiración humana de trascendencia: el deseo de integrarse con la misma entrega y pureza a la "íntima ilusión".

Finalmente, este tránsito oceánico culmina en el caligrama de los "Cormoranes", aves acuáticas expertas en bucear a gran profundidad para capturar presas con sus picos ganchudos.

[Los Cormoranes de la idea
en las riberas de la meditación
de los ríos azules y amarillos
quieren con ansia que aletea
pescar de la luna los brillos...
pero nada cogen sus picos
que rompen el reflejo del astro
en azogados añicos
de nácar y alabastro
Y Li-Po mira inmóvil
como en la laca bruna
el silencio restaura
la perla de la LUNA]

"Li-Po", *Li-Po*



Aquí, Tablada realiza una alegoría de corte místico: los cormoranes de la realidad biológica se transforman en los "Cormoranes de la idea" dentro de un paisaje japonés que evoca la poesía de Li-Po. El intento del ave por pescar en el agua se vuelve un intento espiritual por "pescar de la luna los brillos". Al romper el agua, rompen también el reflejo del astro en "azogados añicos", demostrando cómo la acción física del animal altera la superficie de la página-espejo hasta que el silencio de la naturaleza vuelve a restaurar la paz del entorno. El blanco del papel ya no representa el vacío atmosférico del primer microecosistema, sino la transparencia cristalina y el reflejo del agua, donde la luz del sol (el "oro solar") y la criatura marina se funden en un solo acontecimiento pictórico.

La distribución formal, que transita de manera sinuosa entre decasílabos, eneasílabos, octosílabos y al final heptasílabos, resulta sumamente interesante. Lejos de ser un desvío caótico, esta fluctuación métrica revela cómo el poeta utiliza los recursos lingüísticos: la disposición visual del caligrama apunta a la vanguardia; los ritmos y las cadencias se encuentran profundamente impresos en el poema. Así, la oscilación del metro -que acompaña la agitación de los picos que rompen el reflejo antes de decantar en la fijeza final de los versos cortos- musicaliza el tránsito del oleaje mental hacia el quietismo meditativo, demostrando que la innovación espacial de Tablada shabita el oído musical de la estrofa.

Finalmente, el tránsito a través de estos microecosistemas poéticos demuestra que la obra de Tablada no pertenece al archivo inerte del pasado, sino que opera como un dispositivo ecocrítico de absoluta vigencia. Ante la actual crisis ecosistémica, su síntesis intermedial ofrece una vía de reparación ética frente a lo viviente, desafiando la violencia de la domesticidad y el cautiverio.

La naturaleza intermedial de sus caligramas y poemas sintéticos obligó a la crítica y a los editores a diseñar nuevas herramientas conceptuales para leer el espacio de la página-espejo. De este modo, Tablada predijo las dinámicas de lectura de la era digital y la cultura visual contemporánea, donde la linealidad del texto se rompe en favor de la simultaneidad y el fragmento. Su obra se ha convertido en un territorio vivo que desafía los soportes tradicionales y que dialoga con las prácticas artísticas actuales, consolidándolo como un autor firmemente arraigado en su pasado histórico cuya potencia estética no deja de inaugurar el futuro.

## Conclusiones:

## Vigencia de la poesía de Tablada en torno a la imagen y a la configuración contemporánea de la animalidad



La pajarera

El mundo es una
jaula; una profecía
autocumplida.

Verónica Gerber Bicecci
Fotografía (imagen intervenida)
*Otro día… (poemas sintéticos)*, 2019.

## Conclusiones:

## Vigencia de la poesía de Tablada en torno a la imagen y a la configuración contemporánea de la animalidad

El propósito de esta investigación fue revisar la poética de José Juan Tablada a la luz de las teorías contemporáneas de la intermedialidad y la ecocrítica, para analizar de qué modo su obra articula los conceptos de palabra, imagen y animal sin reducir a este último a un mero recurso alegórico o decorativo. Al término de este trayecto crítico, se observa que la síntesis plástica y textual ideada por el autor modernista prefiguró una ética de la alteridad no humana. Lejos de constituir un fenómeno circunscrito a su época, los hallazgos confirmaron que la vigencia de Tablada reside en su capacidad para dialogar con las sensibilidades contemporáneas. Frente a las lecturas que en su momento consideraron sus búsquedas formales como saltos audaces o modas pasajeras sin repercusión duradera, el análisis emprendido demostró la revitalización de su influencia en el presente: su poesía se erige hoy como una respuesta técnica y ética dotada de plena actualidad para las nuevas generaciones, aquellas que interrogan las fronteras tradicionales del arte, de lo humano y de la animalidad a través de los nuevos lenguajes tecnológicos.

En efecto, a lo largo de este trabajo se demostró que la escritura de Tablada posee un dinamismo vivo, un intento constante y sensible por romper la rigidez de las formas. Este espíritu fue advertido y celebrado por las generaciones posteriores de creadores que vieron en él a un precursor. Poetas de los Contemporáneos como Carlos Pellicer -quien compartió con Tablada la fascinación por el pulso vital de la naturaleza y Xavier Villaurrutia, así como voces críticas fundamentales como Octavio Paz, reconocieron tempranamente que en su poética fluía una inagotable fuente de juventud y renovación para la lírica hispanoamericana. Asimismo, su impulso crítico trascendió la página para abrazar la plástica, sirviendo de mentor para jóvenes artistas como José Torres Palomar, Miguel Covarrubias, Adolfo Best Maugard y Diego Rivera. Del mismo modo, su amigo y editor, el abate J. M. González de Mendoza, atestiguó cómo las nuevas generaciones lo intuyeron rápidamente como uno de los suyos al señalar:

> Cada hombre tiene la edad de su espíritu, y en el de Tablada fluye la milagrosa fuente de la juventud. En su resonar de diapasón con todas las vibraciones del presente, hay el ansia de ser siempre joven. Es la misma que estremece nuestra sensibilidad de hombres de hoy, un poco mecánicos y otro poco diletantes… (“Universalidad de la poesía de José Juan Tablada”, 2016, p. XIV).

En este estudio se logró verificar que dicho don de actualización no ha cesado, pues la propuesta tabladiana continúa hablándole a un presente atravesado por el colapso ecológico y la necesidad de desmantelar el excepcionalismo antropocéntrico. Su poesía sintética y visual ofrece herramientas metodológicas y formales para las nuevas generaciones que buscan reimaginar la relación entre arte, tecnología y naturaleza.

Para fundamentar esta lectura de su obra, en el primer capítulo se trazó una revisión crítica de las representaciones del animal no humano en la literatura y el arte de Occidente a partir de una doble vertiente: la tradición intermedial y la reflexión ecocrítica. En primer lugar, la investigación abordó la formulación horaciana del *ut pictura poesis* y sus transformaciones históricas -desde las discusiones sobre la supremacía de los sentidos hasta la división entre "artes del tiempo" y "artes del espacio" formulada por Lessing- para superar los análisis comparativos tradicionales de la écfrasis. Esto permitió comprender cómo la confluencia entre la textualidad y la visualidad ha dado origen a lenguajes híbridos donde la palabra y la imagen no se contemplan como disciplinas aisladas, sino como experiencias estéticas convergentes. Al examinar desde las pinturas rupestres prehistóricas hasta las figuras emblemáticas de los bestiarios mitológicos y medievales, se demostró de qué modo los soportes plásticos y las representaciones verbales se articularon históricamente para construir el imaginario de la fauna en el arte occidental.

En este mismo capítulo se realizó un recorrido por los horizontes filosóficos de la Antigüedad clásica y la Edad Media que desentrañó la gestación del paradigma antropocéntrico y cartesiano que posicionó al ser humano como poseedor de la naturaleza y subordinó a los animales a la condición de objetos de consumo, sacrificios o meros tópicos alegóricos. Bajo la guía de las investigaciones de Leticia Flores Farfán sobre la filosofía animal -y en diálogo con posturas que van desde el pensamiento de Pitágoras y Montaigne hasta los antecedentes del "giro animal" y las corrientes poshumanistas en Guattari, Deleuze y Derrida-, este apartado logró contrastar la cientificidad aristotélica con vertientes biocéntricas que reclaman la consideración moral de la alteridad no humana. De este modo, la integración de la historia del arte y la filosofía animal delimitó la tensión fundamental entre el texto, la imagen y la vida, sentando el marco ecocrítico e intermedial indispensable para dimensionar el alcance de la ruptura poética de José Juan Tablada en el siglo XX.

El Capítulo 2 logra revalorar la trayectoria poética de José Juan Tablada -a partir de la periodización de su obra (decadentista, de transición y de vanguardia)- para fundamentar cómo su

formación plástica y sus mediaciones estéticas europeas, la estética japonesa y la iconografía precolombina, consolidaron una poética de vanguardia híbrida e innovadora. A través de la revisión de sus ediciones facsimilares, manuscritos y correspondencia, el capítulo demuestra que la poesía sintética y visual de Tablada no fue una imitación pasiva de la vanguardia europea (la de Apollinaire es la más señalada por la crítica), sino el resultado de un prolongado proceso de síntesis entre artes plásticas, literatura y experiencia de la naturaleza, el cual desarticuló la cosificación tradicional del animal para inaugurar en México una expresión intermedial y un germen de ecopoesía donde la palabra, la imagen y la vida no humana dialogan simultáneamente.

Asimismo, Tablada se inscribe en el grupo de creadores e intelectuales pioneros que, ya sea mediante su obra o su ejercicio crítico, estimaron el naciente movimiento feminista en el arte. Lo hace a partir de su aportación a la crítica del "arte feminista" en el ámbito periodístico, pero también desde su práctica artística, pues asimiló de este un gesto de resistencia y una propuesta de nuevas formas de relacionarse con el entorno. También se mostró cómo José Juan Tablada trasciende la mera experimentación formal de la vanguardia para consolidar una auténtica poética de la restitución animalista, donde la tríada animal-imagen-palabra funciona como un dispositivo capaz de desmantelar la mirada antropocéntrica. A través de la integración de la sintaxis del haiku, la espacialidad del caligrama y el diálogo intermedial con el haiga y la gráfica prehispánica, el capítulo evidencia que Tablada no utiliza a la fauna como mero recurso moralizante, sino que logra captar la autonomía, sensibilidad y corporalidad de los seres en su propio entorno, sentando así los fundamentos ontológicos y estéticos de la poesía visual y la conciencia ecocrítica en la literatura hispanoamericana.

Por su parte, el tercer capítulo demostró que la cultura crítica e intelectual contemporánea atraviesa, en efecto, por una "era Tablada". Asimismo, se profundizó en la dimensión ecocrítica e intermedial de su poética, articulando la lectura del corpus a partir de las transferencias mediales entre la plástica y la escritura. A partir de las categorías de Irina Rajewsky, se revisó cómo la faceta de Tablada como naturalista y coleccionista activa una transposición medial que traduce estructuras visuales y pictóricas al poema; una combinación de medios donde la coexistencia material del texto y la imagen funda la agencia de lo viviente sobre la página; y una serie de referencias intermediales que evocan la síntesis del kachō-ga japonés y el instante biológico del animal.

A través del estudio de su archivo gráfico, se logró demostrar de qué modo las estampas japonesas, las acuarelas y los dibujos sobre animales dialogan directamente con el texto poético, dando lugar a una transposición intermedial del jardín tabladiano. En esta sección se constató que la síntesis de artes ideada por el autor opera como una herramienta crítica que desobedece la hegemonía alfabética tradicional para abrirse a otras formas de conocimiento y mirada de la naturaleza. Asimismo, el análisis textual y plástico permitió comprobar que los poemas sintéticos y visuales de Tablada funcionan como verdaderos microecosistemas, en los cuales la estructura formal sostiene una vinculación intrínsecamente ética y ecológica con el ser representado. Aunque el poeta abreva de las herramientas formales del modernismo y se enraíza en diversos movimientos artísticos de Occidente, su capacidad de recepción y asimilación de tradiciones plásticas heterogéneas le permitió trascender el mero preciosismo estético. De este modo, mediante el diseño tipográfico, la síntesis gráfica y el afecto hacia los animales, Tablada reinventa la relación entre lo humano y lo animal desde una autenticidad crítica inédita, en la que el poema deja de ser un espacio de dominación simbólica para convertirse en un territorio de coexistencia y resguardo para los animales.

Si la literatura de principios del siglo XX solía fijar la mirada en los grandes paisajes -los bosques, las selvas o los océanos-, aquí nos vemos obligados a cambiar la lente y mirar en pequeñito: reducir la escala hacia la brevedad del haiku y la espacialidad de la página. Apoyándome en las ideas del propio Tablada sobre el microcosmos oriental, en la lectura de Atsuko Tanabe y en el llamado de Gisela Heffes por construir una ecocrítica con sello latinoamericano, puede concebirse la página en blanco como un nicho vivo donde la palabra, el trazo y el silencio interactúan en perfecta simbiosis. De este modo, al alejarnos del lente estrictamente biológico para reconocer una dimensión bicultural, los animales tabladianos se convierten en agentes activos. Lo que en principio fue una intuición, el recorrido por esta investigación permitió trazar cinco hábitats -el aire de las aves, lo mínimo entomológico, la humedad de los reptiles y de los anfibios, las fricciones de la domesticidad y el cautiverio y la fluidez marina-, donde cada criatura habita y respira en su propio refugio gráfico y poético.

En el microecosistema del aire, el caligrama “La ocarina”, por ejemplo, muestra cómo el diseño visual y la herencia prehispánica se funden con la cadencia modernista y la lección verlainiana de “la música ante todo”. El poema no aprisiona al ave como mero adorno: el aliento humano, el barro zoomorfo del instrumento mesoamericano y el trino del pájaro convergen sobre

el almendro florido. Esta misma minuciosidad técnica y afectiva se traslada al ámbito entomológico, respaldado por la faceta de Tablada como agudo observador de la naturaleza. Como destaca Rodolfo Mata (2010) al examinar el archivo gráfico del poeta, el interés de Tablada por la entomología no fue un pasatiempo superficial, sino un ejercicio sistemático de catalogación -documentado en sus acuarelas y diarios a través de series dedicadas a coleópteros, hemípteros y lepidópteros (“Prólogo”, p. XIX)-. Esta evidencia documental demuestra que el registro científico nutre directamente su poesía visual: lejos de reducir a los insectos a meras curiosidades, Tablada les concede una centralidad estética y espacial donde se elogia la ligereza y el pulso vital de lo mínimo.

En el territorio de la humedad y de la tierra, representado por los anfibios y reptiles, el poeta prescinde de la prosopopeya para aproximarse a una auténtica zoosemiótica de la forma, donde la disposición del poema imita el movimiento del cuerpo animal. Ejemplo de ello es el sapo que “deslíe sonoro” como un parangón de Confucio, o el “sapo japonista” resguardado bajo un hongo policromo que evoca la tradición gráfica del ukiyo-e. Aquí, el lenguaje y la tipografía no imponen una lección moral sobre la criatura, sino que traducen visualmente su quietud contemplativa, su croar líquido y el ritmo sinuoso de su presencia en el jardín.

Por su parte, al transitar hacia el espacio social y político de los mamíferos, la mirada de Tablada adquiere un matiz antiespecista que conecta directamente su lírica con sus crónicas periodísticas en favor del bienestar animal. Al adaptar el formato de la estampa japonesa para retratar la cotidianidad mexicana -el perro de rancho, el burro de carga, el tedio del zoológico o la fauna urbana-, los animales ganan peso corpóreo y agencia. Esta dimensión social y ética se manifiesta abiertamente en “Dramas mínimos” de *El jarro de flores*, donde Tablada condensa pequeñas anécdotas urbanas y cotidianas que capturan la fragilidad y la astucia del mundo animal. En poemas como “Kindergarten” y “Heroísmo”, el poeta transforma lo anecdótico: de forma muy clara en este último, el ladrido de un pequeño perro que desafía el paso del tren se convierte en un elemento potente, en donde la vida animal resiste y vence simbólicamente al estruendo de la fría máquina de la modernidad.

De la fricción urbana y social, el itinerario de la página se desplaza hacia la soltura del elemento líquido. Así, el microecosistema acuático ofrece un cierre de disolución y trascendencia, ya sea mediante la metáfora del pez de jabón que se disuelve en su propio entorno o en el ritmo sinuoso de “Cormoranes”, cuyos versos oscilan entre decasílabos y heptasílabos para musicalizar

la inmersión del ave que rompe el reflejo de la luna. En última instancia, este recorrido a través de los diversos hábitats demuestra que la obra de José Juan Tablada es un dispositivo ecocrítico de plena vigencia que nos invita a a escuchar el aliento propio de cada especie.

En este marco, más allá de la convergencia entre texto e imagen, la investigación identificó un tercer nivel de significación: el plano sonoro. Mediante las figuras de dicción, el empleo del metro de arte menor y la integración de anáforas, aliteraciones, rimas, onomatopeyas y cacofonías, se constató que la dimensión fónica se armoniza de manera precisa con la representación animal para trascender el registro meramente lingüístico. Este hallazgo no solo enriquece la lectura del corpus, sino que abre una valiosa proyección para futuras investigaciones, orientadas a explorar en profundidad la dimensión sonora, ecocrítica e intermedial, como dispositivo de representación no humana.

Entre los resultados cardinales de esta tesis destaca la demostración de la profunda convergencia entre el activismo biográfico de Tablada y su proyección en la poética contemporánea. Se logró documentar que el rechazo del autor hacia los circos, las jaulas, los zoológicos y el encierro antropocéntrico -latente en su labor periodística y en su activismo pro-animal en Cuernavaca y otras ciudades- encontró una correlación directa en sus haikus y poemas visuales. A través del asombro y la brevedad, su escritura dejó testimonio de un vínculo profundo entre arte, literatura y naturaleza en un México que sucumbía a los embates de la modernidad industrial.

La potencia de actualización de los libros *Un día…*, *Li-Po* y *El jarro de flores* abre valiosas vetas de exploración para futuras investigaciones, en las que la lección tabladiana se afianza como un dispositivo vivo en la creación contemporánea. En este horizonte, la obra de creadoras contemporáneas como Verónica Gerber Bicecci –"artista visual que escribe", como se hace llamar- y su volumen *Otro día (poemas sintéticos)* (2019) -reescritura de los poemas sintéticos de Tablada a cien años de su publicación- se perfila como un testimonio ejemplar de la vigencia del poeta. En *Otro día*, Gerber Bicecci reinterpela el diálogo entre imagen y palabra al sustituir los dibujos circulares originales por fotografías de la NASA pertenecientes al Disco de Oro del Voyager, emborronadas con acetona para cuestionar el colapso ecológico y la extinción masiva de especies. Observar esta reescritura visual, del mismo modo en que se atienden las recientes ediciones antológicas de la obra tabladiana o la proliferación del haiku en plataformas y medios tecnológicos actuales, permite confirmar que la producción de Tablada no es un archivo

clausurado, sino un dispositivo vivo susceptible de ser apropiado, resignificado y puesto en circulación frente a los desafíos críticos del presente.

De este modo, la relevancia del autor no estriba únicamente en la permanencia de sus formas en la historia de la literatura, sino en la capacidad de su poética para seguir incomodando, cuestionando e inspirando las maneras en que representamos lo viviente. Al demostrar cómo la síntesis de imagen, palabra y conciencia animal inaugura una matriz de pensamiento biocéntrico, este trabajo pone de relieve el valor de una propuesta, pues la relectura de sus microecosistemas poéticos trasciende el mero rescate filológico para posicionarse como una herramienta teórica y estética plenamente capacitada para intervenir en los debates actuales sobre la intermedialidad y la ecocrítica.

Finalmente, la poética animalista e intermedial de José Juan Tablada trasciende las lecturas historiográficas tradicionales. Al restituir la importancia de su archivo visual y su sensibilidad multiespecie, esta investigación no solo salda una deuda analítica con la complejidad de su corpus poético y plástico, sino que consolida una propuesta metodológica rigurosa para abordar las relaciones entre arte, literatura y ecología en la literatura hispanoamericana. Lejos de situar el valor estético en un plano abstracto o desvinculado del análisis académico, el marco teórico y la sistematicidad crítica desplegados a lo largo de estas páginas demuestran que es precisamente la precisión del andamiaje intermedial y ecocrítico la que permite desentrañar la densidad de su propuesta. En última instancia, las conclusiones de esta tesis demuestran que la belleza de la obra tabladiana radica en su capacidad inagotable para interpelar nuestras coordenadas de conocimiento y devolvernos, mediante el acto vivo de la lectura poética, a la conciencia de una habitabilidad compartida con el resto de los animales.

## Bibliografía

1. Obras consultadas de José Juan Tablada

*Archivo Gráfico de José Juan Tablada (http://www.tablada.unam.mx/arhivo/homepage.html)*, coordinación Rodolfo Mata Sandoval. México: Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2000.

*Color de hierba: Antología*. Antologadores: Luigi Amara, Gerardo Rod y Rodolfo Fonseca, Ediciones SM, 2007.

*De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*/ *José Juan Tablada*; selección y estudio preliminar de Rodolfo Mata; ensayos críticos de Esther Hernández Palacios, Serge I. Zaïtzeff. México: FCE/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Fundación para las Letras Mexicanas, 2007.

*El arca de Noé. Lecturas sobre animales para niños de las escuelas primarias*. Puebla: Premiá Editora, 1985.

*El jarro de flores. Disociaciones líricas*. Edición facsimilar. Prólogo de Rodolfo Mata Sandoval. México: Conaculta, 2010.

*Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna (http://www.tablada.unam.mx/hiroshigue)*. Coordinación Rodolfo Mata Sandoval, coedición Centro de Estudios Literarios. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2000.

*Historia del arte en México*. México: Compañía Nacional Editora "Águilas", 1927.

*José Juan Tablada: Vida, letra e imagen (http://www.iifl.unam/tablada)*. Coordinación Rodolfo Mata Sandoval. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

*La feria de la vida. Memorias*, México, Ediciones Botas, 1942.

*Li-po y otros poemas*. Edición facsimilar. Prólogo de Rodolfo Mata Sandoval. México: Conaculta, 2005.

*Los mejores poemas de José Juan Tablada*, selección y prólogo de José María González de Mendoza. México: Surco del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1943; 1ra. ed., presentación, edición y notas de Héctor Valdés. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario), 2016.

*Los ojos de la máscara. Antología poética*. Selección y prólogo de Eduardo Chirinos, Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.

*Obras completas VI. Arte y artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval. México: UNAM, 2000.

*Poesía de José Juan Tablada (http://www.tablada.unam.mx/poesia)*, coordinación de Rodolfo Mata Sandoval, México: Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1999.

*Un día… Poemas sintéticos*. Edición facsimilar. Prólogo de Rodolfo Mata Sandoval. México: Ábside, 2008.

*Un día… Poemas sintéticos*. Edición facsimilar. Presentación de Margarito Cuéllar. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2019.

2. Bibliografía general

Aceves, Raúl (selección y prólogo). *Santo animalero. Poemas en torno a los animales*. Guadalajara: Letras para volar, 2018.

Álvarez, Daniela E. "Ecos poéticos de la vacuidad. Una lectura ecocrítica materialista del haiku en Nishitani". *DOSSIER*. CdS, n.º 17, junio de 2023, ISSN 2422-6920

Arreola, Juan José. *Confabulario* y *Bestiario. Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1997.

Arroyo, César E. "La nueva poesía en América". *Cervantes. Revista Mensual Ibero-Americana*, Madrid, agosto de 1919, pp. 103-113.

Berger, John. "¿Por qué miramos a los animales?". *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Beristáin, Helena. *Retórica y poética*. México: Porrúa, 2000.

Bidault de la Calle, Sophie. *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2010.

Borges, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica.* México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Calle, Román de la. "El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto". *Escritura e imagen*, n.º 1, 2005, pp. 59-81. https://revistas.ucm.es/index. php/ESIM/article/view/ ESIM0505110059A, consultado en enero de 2024.a

Camps, Martín, "Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, n.º 80, julio de 2014, pp. 377–394.

Cannavacciuolo, Margherita, "Indiscreciones de lo visual: *Zoología Fantástica* de Francisco Toledo y Jorge Luis Borges", en Caracol, n.º 21, enero/junio de 2021.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

Díaz, Arantza. "¿Quién fue Chiyo ni?: la poetisa haiku rebelde". *La cadera de Eva*. 2023. https://lacaderadeeva.com/actualidad/quien-fue-chiyo-ni-la-poetisa-haiku-rebelde/6804, consultado en marzo de 2025.

Derrida, Jacques. *El animal que estoy si(gui)endo*. Trads. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta, 2008.

——— "¿Qué es poesía?". *Poesía I, II*, noviembre, 1988. Universidad de Barcelona. http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/seis/nubesyclaros/derrida.htm, consultado en enero de 2024.

Eco, Umberto. "La mirada discreta. Los códigos visuales". *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. España: Lumen, 1986, pp. 185-215.

Fernández Félix, Miguel. *Pasajero 21. El Japón de Tablada*. México: Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2019.

Flores Farfán, Leticia. *Claves filosóficas sobre la cuestión animal. Un léxico inicial*. México: Akal, 2024.

———*La filosofía y la relación entre el hombre y los otros animales*. Cultura UANL. https://youtu.be/EmM5GUKsI8U?si=lDOukVMJdNOcUz3l, consultado en febrero de 2024.

——— y Linares Salgado, Jorge E. *Los filósofos ante los animales. Historia filosófica sobre los animales: Antigüedad*. México: Almadía, 2018.

Galván Gaytán, Columba y Ortega Pineda, Dula. "Un destinatario infantil en la Correspondencia de José Juan Tablada". *Literatura Mexicana*, vol. 7, n º. 1,1996, pp. 177-180.

García, Amaury, *et al*. *Pasajero 21: el Japón de Tablada*. México: INBA, 2019.

García de Aldridge, Adriana. "Las fuentes chinas de José Juan Tablada". *BHS*, 60. 1983, 109-119.

García Gual, Carlos. "Historia y ética de la fábula esópica". *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Alianza,1976.

Gerber Bicecci, Verónica. *Otro día… (poemas sintéticos)*. México: Almadía, 2019.

Giovine, María Andrea. *Del ojo a la pluma. Dinámicas de producción, circulación y consumo de la crítica de arte en México*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Ekató, 2024.

———. "Intermedialidad: territorio de confluencias mediales y disciplinares, bisagra de la teoría y prácticas en las artes". *Discurso visual*. CENIDIAP, 23 de octubre de 2023. https://www.discursovisual.net/dvweb52/TC_52-01.html (consultado en agosto de 2025).

———. *Poesía e imagen en México: De los caligramas de José Juan Tablada al trabajo de intervención tipográfica de Carlos Amorales*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, vol. 16, n.º 1, Fall, 2018.

———. "Poesía visual e intermedialidad". Periódico de poesía, n.º 72, septiembre de 2014. https://archivopdp.unam.mx/component/content/article/3389-072-poeticas-visuales-poeticas-visuales -poesia-visual-e-intermedialidad?Itemid=1 (consultado en enero de 2024).

Glotfelty, Cheryll. "Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental". Traducido por Diana Villanueva Romero. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente,* editado por Carmen Flys Junquera et al. Iberoamericana/Vervuert,2010. https://www.academia.edu/2415858/Los_estudios_literarios_en_la_era_de_la_crisis_medioambiental_Traduccion_del_original_de_Cheryll_Glotfelty_, consultado en enero de 2024.

González Aktories, Susana, et al. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2021. https://archive.org/details/83.-vocabulario-critico-para-los-estudios-intermediales, consultado en febrero de diciembre de 2023.

González, Anahí G. "Políticas feministas de la animalidad. Decolonialidad, discapacidad y especismo". *Instantes y Azares (26*), pp. 123-146.

González Martínez, Enrique. *Antología poética*. México: Espasa-Calpe, 1965.

González de Mendoza, José María. "Estudios de Crítica literaria". Ensayos selectos. México: FCE, 1970.

González Palomares, Manuel A. "Mariposas de instantes: aspectos estilísticos y pragmáticos en los poemas sintéticos de José Juan Tablada". *Sincronía*, n.º 75, 2019, pp. 209-232. https://www.redalyc.org/journal/5138/513857794011/ 513857794011.pdf, consultado en enero de 2024.

Gordon, Samuel. "Estética de la brevedad". *Revista Fractal*, n.º 30, 2003. https://es.scribd.com/document/401647754/Estetica-de-la-brevedad, consultado en enero de 2024.

Han, Byung-Chul. *Loa a la tierra: Un viaje al jardín*. Traducido por Alberto Ciria, Herder Editorial, 2019.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Bilbao: Consonni, 2019, pp. 19-58.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Hernández Palacios, Esther. "José Juan Tablada: un infractor del haikai", "Tablada modernista: aventuras de un joven naturalista mexicano". *El crisol de las sorpresas*. México: Universidad Veracruzana, Colección Cuadernos, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, 1994, pp. 51-71 y 81-116.

Islas, Brenda. "Breve acercamiento a la poesía visual". *Arte*, 31 de diciembre, 2015. https://prismalavista.com/2015/12/31/breve-acercamiento-a-la-poesia-visual, consultado en enero de 2024.

Kimmerer, Robin Wall. *Una trenza de hierba sagrada. Saber indígena, conocimiento científico y las enseñanzas de las plantas.* Capitán Swing, 2021.

Kobiela-Kwaśniewska, Marta. "Poesía visual de José Juan Tablada". *Romanica Silesiana*, n.º 3, 2008, pp. 82-94. https://core.ac.uk/download/pdf/197741177.pdf, consultado en enero de 2024.

Martín Portales, José Manuel "Poética del haiku (I). Palabra, conciencia, existencia", https://nueva.elrincondelhaiku.org/2020/06/01/poetica-del-haiku-i-palabra-conciencia-existencia/, consultado en noviembre de 2025

Marrero Henríquez, José Manuel. "Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal". *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 8, 2017, pp. 258-307. https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.258-307, consultado en enero de 2024.

———. “De ecocrítica e hispanismo y de Francisco González Díaz, apóstol del arbolado modernista”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, n.º 12-14, 2017, pp. 293-312. http://dx.doi.org/10.26754/ojs_tropelias/ tropelias.200312-145807, consultado en enero de 2024.

Mata, Rodolfo. *José Juan Tablada. Explorando su legado múltiple*. Coloquio. https://youtu.be/0Rpw0ub03-U?si=1MLQbsXacx6qjzfb, consultado en diciembre de 2024.

———. “José Juan Tablada digital y la génesis de una hiperlectura”, ponencia. III Encuentro Internacional del Seminario Interdisciplinario de Bibliología. De imágenes y palabras: un recorrido por diversas relaciones iconotextuales a lo largo del tiempo. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2015.

———. “150 Aniversario de José Juan Tablada”. *Acción UNAM. Boletín UNAM*. Ciudad Universitaria, 31 de diciembre de 2021.

———. *José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen*. https://www.iifl.unam.mx/tablada/interiores/prosaVarComp.php?pos=5&idTexto=2407, consultado en junio de 2024.

———. *Tablada hipertextual. Poesía reunida de José Juan Tablada en edición electrónica*. Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.

Meyer-Minnemann, Klaus. “Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México: Colmex, pp. 433-453.

Monroy Mondragón, Rafael. *La mirada animal: notas alrededor de la animalidad en el arte a partir de Gilles Deleuze*, Tesis de doctorado, Universidad Autónoma del Estado de México, 2022. http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/137957, consultado en enero de 2024.

Nouss, Alexis. *La modernidad*. México: Publicaciones Cruz, 1997.

Ota, Seiko. *José Juan Tablada: su Haikú y su japonismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Page, John. “José Juan Tablada y el anti-haiku”. *Estudios de Asia y África*, vol. 27, n.º 3 (89), 1992, pp. 509-512. https://doi.org/10.24201/eaa.v27i3.1248, consultado en enero de 2024.

Pascucci, Michele. “Hiroshigué versificado: dos poemas manuscritos de José Juan Tablada”. *Literatura mexicana*, vol. 23, nº. 1, 2012. https://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v23n1/ v23n1a7.pdf, consultado en diciembre de 2023.

Paz, Octavio. “Estela de José Juan Tablada”. *Las peras del olmo*. México: Imprenta Universitaria, 1957, pp. 76-85.

Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, n.º 4, 2003, pp. 205-215. https://www.academia.edu/ 64010797/ Ecfrasis_y_lecturas_iconotextuales, consultado en febrero de 2024.

Praz, Mario. *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducido por Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 2007.

Rascón, Cristina. "Haiku muki, senryú, haiga, haibun: poesía del instante". Tema y variaciones de la literatura. UAM, n.º 53, 2019.

Rajewsky, Irina O. "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad". Traducido por Schmunck B. Anabella. Vivomatografias: *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 6, 2020, pp. 432-461, https://core.ac.uk/download/pdf/ 489798651.pdf, consultado en febrero de 2024.

Rius Caso, Luis. *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno (1891-1927)*. México: Conaculta, 2013.

Rivera Cusicanqui, Silvia. "Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen". https://youtu.be/r48b5RCoyBw?si=4wPE2-LeLnC5NsN_, consultado el 9 de mayo de 2025.

Saiber, Arielle. "Leonardo da Vinci vio en los animales la 'imagen del mundo'". *The conversation. Rigor académico, estilo periodístico*: BST, 2019. https://theconversation.com/leonardo-da-vinci-saw-in-animals-the-image-of-the-world-113344, consultado en agosto de 2025.

Tanabe, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

Toro-Rivadeneira, Dancizo, "Tiempo animal y ecocrítica: una visión ecoevocéntrica de la coexistencia en la naturaleza". Año XI, vol. II, parte II, ISSN 2346-920X, abril de 2025.

Vázquez Hurtado, David. "Los animales en los haikus de José Juan Tablada: taxonomía de una jaula interior". *Poligramas 43*, diciembre de 2016.

Valdés, Héctor (recopilación, edición, prólogo y notas). *Obras I. Poesía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Nueva Biblioteca Mexicana, 24), 1971.

Velasco, Juan. "Elogio de José Juan Tablada: los versos del precursor a los 80 años de su muerte". Cronopio. Edición 105, octubre de 2025.

Verlaine, Paul. "Art poétique". *Scola Europea d'Humanitats*, sept. 2019, scolaeuropeadhumanitats.com/wp-content/uploads/2019/09/Paul_Verlaine-_Art_poetique.pdf, consultado en mayo de 2026.

Wolf, Werner. "(Inter)medialidad y el estudio de la literatura". Traducido por María Fernanda Piderit. *Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n.º 3, 2011, pp. 1-19. https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789, consultado en diciembre de 2023.

Yelin, Julieta. "Biopolíticas de la interpretación" y "Animal biográfico". *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal.* Latin america Research Commons, 2020, pp. 15-77. https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/42582/biopoeticas-para-las-biopoliticas.pdf?sequence=1&isAllowed=y, consultado en abril de 2025.

———. "El bestiario inhumano. Sobre el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero". *Asociación Cultural Xatafi*, 2009, pp. 745-751.

———. "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en «Investigaciones de un perro»". *Anclajes*, vol. 15, n.º 1, 2011, pp. 81-93. https://www.redalyc.org/articulo, consultado en julio de 2023.

3. Fuentes visuales y de archivo

Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad: con cartas y poemas inéditos*. Fondo Silvino Macedonio. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.

Koson, Ohara. Estampas (1877-1945). Xilografías [o Nishiki-e]. Grabados que pertenecen a la colección de estampas japonesas reunidas por José Juan Tablada. Sala Especial Iconoteca. Fondo Reservado. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas,

Tablada, José Juan. "Un día… Poemas sintéticos". [Manuscrito original]. 1919. Fondo reservado Archivo José María González de Mendoza. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cuernavaca, Morelos, a 17 de septiembre de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio

Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado doctor:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto aprobatorio para la tesis titulada **Los animales en la poesía sintética y visual de José Juan Tablada: hacia otras representaciones de la animalidad** que presenta SILFIDE ARGUELLO HERNANDEZ para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis se encuentra estructurada y argumentada en tres capítulos, además de una introducción y un apartado de conclusiones. El primero establece el horizonte histórico y teórico para revisar las representaciones occidentales del animal; el segundo reconstruye la formación plástica y poética de José Juan Tablada y las mediaciones europeas, japonesas y precolombinas que confluyen en la relación animal-palabra-imagen; y el tercero concentra el análisis textual y visual del corpus desde la intermedialidad y la ecocrítica, organizando la lectura de los poemas sintéticos y visuales en cinco microecosistemas.

En su análisis, la tesista muestra que la dimensión visual de la poesía tabladiana no funciona como un acompañamiento secundario de la palabra, sino como parte constitutiva de su producción de sentido. La consulta de ediciones facsimilares, manuscritos y materiales del archivo gráfico, reforzada por su estancia de investigación en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, le permite relacionar estampas japonesas, acuarelas y dibujos con procedimientos de síntesis y transposición que pasan a la página poética. Desde este cruce, propone una lectura de la animalidad que rebasa su empleo como tópico, símbolo o alegoría y atiende la corporalidad, el movimiento y la agencia de los seres representados.

Resulta especialmente pertinente la manera en que las conclusiones proyectan los hallazgos del análisis textual y plástico. Los microecosistemas del aire, de lo entomológico, de la humedad y la gravedad, de la domesticidad y el cautiverio, y del ámbito acuático permiten reconocer procedimientos formales distintos según las especies y los espacios que habitan. A ello se suma un tercer plano de significación, además de la palabra y la imagen: la dimensión sonora. El estudio de la métrica, las aliteraciones, anáforas, rimas, onomatopeyas y otras figuras de dicción muestra que la representación animal también se construye mediante el ritmo y la materialidad fónica del poema. Este hallazgo abre una línea posterior de investigación sobre la articulación entre sonoridad, intermedialidad y ecocrítica.

En conjunto, el trabajo ofrece una relectura de la poesía sintética y visual de Tablada que articula su experimentación formal, su archivo visual y su sensibilidad hacia los animales. A ello se suman una estructura, argumentación

y bibliografía sólidas, así como un análisis textual sostenido que da cuenta de una investigación concluida.

Por las razones expuestas, doy mi voto aprobatorio.

Atentamente,

Dr. Eliezer Cuesta Gómez

(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

**ELIEZER CUESTA GOMEZ | Fecha:2026-09-17 12:45:18 | FIRMANTE**

YD05QvKtuva4m1hmsZrnr1vZ+nHWogUwc537YkWJ8a/T91/qBoB3CrFSgU7pore73TZ5n07qL+hSSkTEFP8SWBqtwomJuUjV4E77GOPwhow2Xd/ZbhocAK74C5t+Xd/1nDuZ/9k
4ttBPDswcIHqGs8dxir+9y9VCNVu0EJBKSc6JP4Yq/RyCnLq3BBKrNaGEuw3zesC5TFTEIUcmp53UEnIXxAjDGH9lhbxJIN39zKoMhLumQqP8w000O30tSK4XNUcQo1Y85F+T1
vNCynXmcXmyofFUHjnN/Ols/qbfxEdoAd/anewc7fOjD92R6pWnx6xcW1iVurY939TOTGdypw==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**pZ2YeSizD**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/qEqIy2YmSUBQnFoMjIaFGdLCZF3WbCXr

Cuernavaca, Morelos, a 4 de Octubre de 2026

**Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio**
**Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes**
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

Estimado Doctor Xolocotzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Los animales en la poesía sintética y visual de José Juan Tablada: hacia otras representaciones de la animalidad** que presenta **Silfide Arguello Hernandez** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis desarrolla una investigación pertinente y bien argumentada sobre la poesía sintética y visual de José Juan Tablada, abordada desde los enfoques de la intermedialidad y la ecocrítica. Su principal aportación radica en proponer una relectura de los vínculos entre palabra, imagen y animalidad, sustentada tanto en el análisis del corpus poético como en la revisión de su archivo gráfico.

La conceptualización de los poemas como microecosistemas permite articular sus dimensiones estética, intermedial y ética, y ofrece una perspectiva relevante para los estudios de arte y literatura. Asimismo, el trabajo abre posibilidades para continuar explorando las formas de representación de lo no humano en la literatura y las artes.

Atentamente,

Dra. María Eugenia Núñez Delgado

Se anexa firma electrónica

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

**MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2026-10-26 12:49:31 | FIRMANTE**

DWkNDYxmSpJTrAy5NFAd2ZJGf0rSU3HMglakf2Kn5VbbV4b9jzLT/QkbHQoBAI8myl9Npw3RXdxJJ0EmVSzL+dbRHwvn7yO2ousPem3ztxh6f3crTdiJZtRcD+1/SFIqhc4OFXAug
ZyEY41+sjQd/gPY3Cp4N8dVqFK+GJyni0cBYzQsy1FwbQeOn1FEBnN7p8Tq/PeDWiDHTU88bjylrMSiGKBig1Z7ZNWYUpjE0xP7o+gXy9wy1vvngRrLTwrj6Rep3JpdVoTwaCe1
O/UYZ3F+/IbXFK9Q0jsFtVNPGHhh9lg+L29rFcFEXnZRFAwsJSx0dDct7jULBRsBtn/qZg==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**IrFAC3ETx**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/GUd7lT1arwvo5DGNh1hORWbUguZxvgcX

Cuernavaca, Morelos, a 17 de octubre de 2026

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Xolocotzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Los animales en la poesía sintética y visual de José Juan Tablada: hacia otras representaciones de la animalidad** que presenta **Sílfide Argüello Hernández** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis es una interesante propuesta para interpretar poemas y representaciones gráficas hechas por el artista mexicano José Juan Tablada, utilizando conceptos derivados de las teorías de la intermedialidad y de los estudios ecocríticos. La originalidad del trabajo se funda en abordar desde esta doble perspectiva la tríada animalidad-palabra-imagen en la obra de Tablada, lo que da como resultado una poética que la autora denomina "animalista" y que ofrece una novedosa perspectiva sobre el corpus estudiado. Por otra parte, en su primer

capítulo –a manera de introducción contextual previa–, la tesis ofrece una descripción analítica del desarrollo de la concepción y representación de los animales en Occidente, orientada por las propuestas de la filósofa Leticia Flores Farfán.

El trabajo está bien estructurado y su argumentación es clara y convincente. Se utilizan en él correctamente las normas académicas solicitadas en la Maestría en Estudios de Arte y Literatura. Finalmente, la autora muestra un completo dominio de su tema, que desarrolla con una ágil y agradable escritura.

Atentamente,

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

**ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2026-10-17 12:45:51 | FIRMANTE**

F2u1POL6vVNvui6I6iaSSKyTp7KVUUg/LyTCt3PRZxfWsJe9BLJNI9NIAbUD2mMR+fARZU7fbRshAvqLZTpQdV3pd+wYJnGbs5LsKbBbMFOU4sV9Zdkexkicgvfc69llMcTsBrNwe8JGGbF4yoO/oYhgM6cKcKd1OOmFyrwBQyL3A4UfXL1uu+amIRDLToQPUknvXcLeGyjVn/WP2CjAJuFun0mNhC63fxYfSxKEKDWhezpWw4ZbG6dskf77KNIxdTnCXvcS5bfKNlWU1lEP4ci/JHLQ5LvhYALXnP1fcpdnXvUjetcb82Q557FLAxF8LXIow97GV9qBAEWpzHXFGQ==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**g08xyNIFZ**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/U2afNtPCby37pkfOpzhS0z6pzZhik0Ki

Cuernavaca, Morelos, a 15 de octubre de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Xolocotzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto aprobatorio para la tesis titulada **Los animales en la poesía sintética y visual de José Juan Tablada: hacia otras representaciones de la animalidad** que presenta Silfide Arguello Hernandez para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

- La tesis presenta un estudio muy completo y profundo del tema en cuestión. Abordando con profundidad la relación intermedialidad entre poesía y pintura en la obra de José Juan Tablada.
- Se definen los conceptos a través de la revisión y el análsis de una nutrida bibliografía así como se establecen criterios metodológicos claros y pertinentes que permiten un análsis profundo del caso.
- El estudio amplía la perspectiva de la importancia de la obra de Tablada en la creación literaria y artística de México y latinoamerica en un momento en que se dicuten temas relacionados con la vanguardia y la identidad nacional.
- La estructura en la presentación de los argumentos y la profundidad del análsis se desarrolla a través de un extraordinario ejercicio de reflexión.
- Aporta nuevas fuentes de autores y artistas que la crítica especializada había apenas considerado.
- El enfoque del análsis es congruente con los lineamientos expuestos.
- Su aportación es decisiva para mejor comprender la riqueza y la complejidad de la obra del autor y de la relación ente poesía y pintura a principios del siglo XX y su importancia que ha tenido y tiene en el mundo cultural.
- El trabajo es, sin duda de equivocame, uno de los mejores que se han presentado en la Maestría, por lo que se recomienda a la interesada la publicación de su estudio.

Atentamente,

Dr. Fernando Delmar Romero
(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

**FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2026-10-30 08:34:44 | FIRMANTE**

qAEzP9qR9VYh98AImC5ZlUgZcQxFQmdz+pw2Vx2x0/W8fIUVCNUm4lEk5VxmnMI67Ua6Jex2sws8nLZ6af1GViVhfsxc/ZPHaoEIz1rX7/nykN/1XNjhzGJbqcflJB82p8sRKC7f84y
AKHWWHd2aM7UVS6dSuc3WpuSoq0Avb+Ja2SM5jCA5m5dl62Dac0dW/mss9C72eSd5oi1j5jPoUKxD5k5qp6mmp3EBTQVsOtc+iwg5fmiO//8c/fwWWce9bkJvNoufLaZAXo+0M
eLCNAKWjyaxy6NXiG8fKUPHqgeRbUkdcnXKKVXlcgbswqPOAd4iAr/wgYcf/ZM9Xc9Afg==

**Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:**

**KdP3sWkly**

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/hAY9kyieSBRdZL3a38iVbClMp9V1sdlv